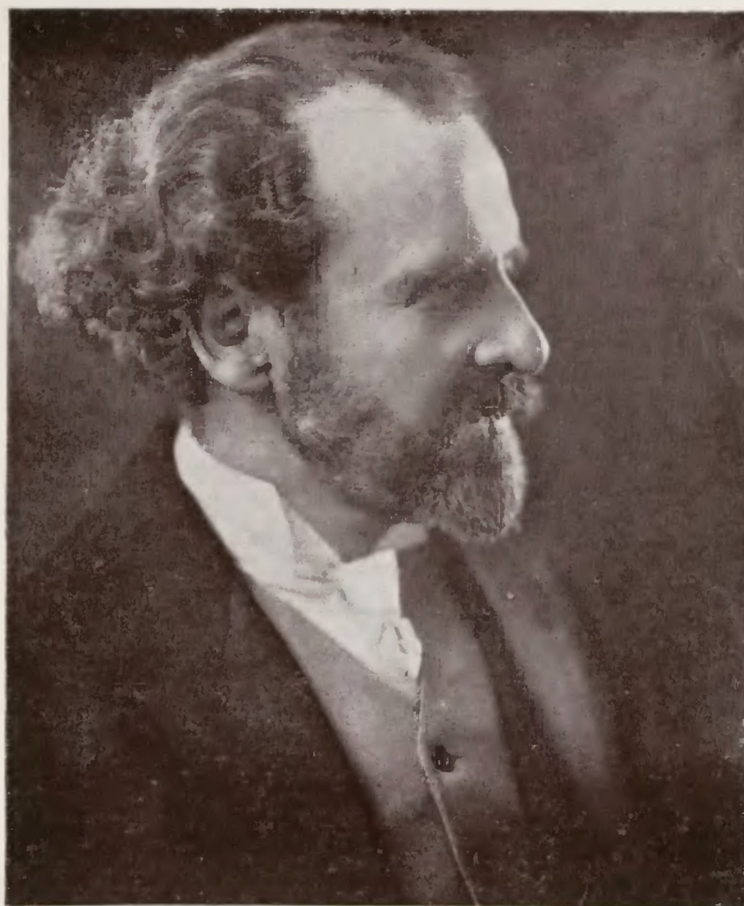
Nr. 5—6 Sierpień—Wrzesień 1925 r. Rok I

WIADOMOŚCI MUZYCZNE






WARSZAWA WARECKA 15



ZYGMUNT STOJOWSKI

TREŚĆ Nr. 5—6:

Ilustracje: *Zygmunt Stojowski; Tadeusz Joteyko;* 12 przykładów nutowych (tematy) z opery „Zygmunt August"; du Laurans: *Katarzyna Jaczynowska;* szemat klawiatury harmonium Bosanquet'a; „Harfa" na estradzie w Haarlemie; tegoroczna nagroda „Harfy": *Sabina Szyfmanówna; Anna Zarzycka; Tadeusz Ochlewski; Tomasz Jaworski; Helena Zarzycka; Szymon Lachs; Jan Maklakiewicz; Piotr Perkowski; Jan Dworakowski.*

⁂ ⁂ ⁂

Rysunek tytułu i winiety *J. Toma.* Ozdoby graficzne z ornamentu *L. Gardowskiego.*
Klisze wykonano w zakładzie „Spółki cynkografów Warszawskich A. Wojtczak, K. Sierakowski, J. Bieliński"
ul. Szczygla, 1a. Tel. 247-04.

Odbito w liczbie 3.500 egz.

WIADOMOŚCI MUZYCZNE

NR. 5 — 6 SIERPIEŃ — WRZESIEŃ 1925 R. ROK I

PRZYCZYNKI DO HISTORJI KRAKOWSKIEJ KULTURY MUZYCZNEJ W XVII i XVIII WIEKU

Przeniesienie dworu i kapeli królewskiej z Krakowa do Warszawy około r. 1600 odjęło Krakowowi znaczenie najważniejszego w ówczesnej Polsce środowiska kultury muzycznej. Środowiskiem takiem stała się Warszawa, która gromadziła najwybitniejsze talenty muzyczne głównie w XVII wieku. Wystarczy wymienić kompozytorów tak wybitnych, jak Wincenty Lilius (Gigli), Asprilio Pacelli, Adam Jarzębski, Marcin Mielczewski, Marco Scacchi, Bartłomiej Pękiel, Jacek Różycki, nie mówiąc już o mniejszych, zarówno Polakach, jak i cudzoziemcach. Niewątpliwie daje się zwłaszcza w II połowie XVII wieku zauważyć pewna decentralizacja muzyczna w Polsce. Znamy szereg talentów, które nie przebywały wówczas w Warszawie, ani w Krakowie. Do nich należał Benedyktyn czy Cysters O. Stanisław Sylwester Szarzyński, najwybitniejszy w II połowie XVII wieku kompozytor obok Jacka Różyckiego; do nich także zaliczymy w tym czasie Paulina O. Władysława Leszczyńskiego (Częstochowa), X. Jana Radomskiego (Łowicz) i innych. Ale i Kraków gościł w swych murach wybitnych muzyków w XVII i XVIII wieku, dając im możność kierowania kapelami, które w dziejach kultury muzycznej w Polsce nie odegrały najmniejszej roli. Kraków był w pierwszem dziesięcioleciu XVII wieku muzycznie dość nagle opuszczony. Z dawniejszej generacji żył jeszcze (do r. 1611?) Tomasz Szadek, wikary katedralny i b. rorantysta, już prawdopodobnie nie tworzący; kantorem szkoły parafjalnej kościoła N. Panny Marji był kompozytor Walenty Gawara, zwany Gutkiem. Poza nimi prawdopodobnie nie znaleźlibyśmy żadnego innego wybitniejszego muzyka. Kapela roranck przeżywała swe ustawiczne kryzysy artystyczne, a jako kapela wokalna nie mogła być wyrazem ówczesnej praktyki wokalno-instrumentalnej. Obok niej działały ważne niewątpliwie chóry szkolne (zwłaszcza chóry szkoły katedralnej i marjackiej), lecz nie mogły one stanąć na tej wyżynie artystycznej, do której Kraków przyzwyczaił się, słuchając kapel królewskich. Muzykalne duchowieństwo i mieszczaństwo krakowskie okazało w XVII wieku zupełnie wybitną potrzebę doskonalszej muzyki i bogatszych środków wykonawczych, odpowiadających ówczesnemu stylowi muzycznemu. Nie będziemy zapewne mogli rozstrzygnąć, czy w tych manifestacjach muzycznych grała rolę tylko muzykalność, czy nie były one tylko wyrazem emulacji i potrzeby pewnego zbytku kulturalnego (jakby można sądzić na podstawie zdań wypowiadanych w ówczesnej literaturze pięknej). Dość, że w Krakowie powstały w XVII wieku kapele muzyczne, z których dziejami łączą się także dzieje twórczości muzycznej polskiej. Katedra wawelska otrzymała dwie nowe kapele: katedralną, założoną w r. 1618 i kapelę „angielicką”, śpiewającą w kościele św. Stanisława przy mauzoleum Męczennika, a będącą jako kapela wokalna odpowiednikiem kapeli roranckiej; data jej założenia nie jest mi narazie znaną, prawdopodobnie jednak kapela ta powstała niebawem po katedralnej. Organizacja tej ostatniej stała się wzorem dla tych mieszczan i patrycjuszów, którzy nie żałując grosza, ufundowali w kościele N. Panny Marji w r. 1638 własną kapelę kościelną. W ślad za nią powstała przy kościele św. Piotra i Pawła kapela OO. Jezuitów, którzy założyli równocześnie szkołę muzyczną, zwaną „Bursa musicorum Societatis Jesu” i solidnością pracy oraz wytrwałością zdołali swej instytucji muzycznej zapewnić na przeciąg przeszło 100 lat wielkie znaczenie dla kultury i twórczości muzycznej w Polsce. Powyższe trzy kapele były w Krakowie najwybitniejszemi. Z dziejami ich są obok wielu innych związane nazwiska tak ważkie, jak Hannibal Orgas, Franciszek Lilius, Bartłomiej Pękiel, Grzegorz Gerwazy Gorczycki, Wacław Maxylewicz, Maciej Zieleniewicz, a więc nazwiska wybitnych w kościelnej muzyce polskiej kompozytorów. Kapele te pozostawały zresztą w stosunkach z innymi kompozytorami polskimi XVII i XVIII wieku, jak z grupą krakowską, do której zaliczamy Karmelitę Andrzeja Paszkiewicza, Daniela

Fierszewicza, Macieja Łukaszewicza, Macieja Miskiewicza, Jangrockiego, Jakóba Gołąbka, Zygmuntowskiego i Langa, nie mówiąc już o „grupie jezuickiej", reprezentowanej przez kilkunastu kompozytorów, których dzieła czekają jeszcze na swego odkrywcę. Koło Krakowa rozsiadłe, potężne opactwa w Tyńcu i Mogile (także w Staniątkach) posiadały własne kapele, pozostające w stosunkach wymiany pracy z wspomnianemi kapelami krakowskiemi. Spotykamy się w nich z tymi samymi kompozytorami i instrumentalistami, z temi samemi niemal utworami. Tak więc kwitnęło w Krakowie i Krakowskiem bujne życie muzyczne, zapewne głównie kościelne (w przeciwieństwie do Warszawy, kultywującej zwłaszcza za Sasów operę). Prywatne kapele biskupów i „panów krakowskich" dopełniały tego obrazu, który wymaga bardzo żmudnych poszukiwań archiwalnych, aby mógł choć w ogólnych zarysach odżyć. Dziś już nie ulega wątpliwości, że zaborcze gwałty, a przedewszystkiem sekularyzacje i konfiskaty dóbr kościelnych i klasztornych zburzyły dwuwiekową pracę kapel, pracę posiadającą ogólne znaczenie dla kultury polskiej. W bardzo znacznej bowiem mierze upadek Polski był upadkiem polskiej muzyki, czemu towarzyszyło także ogólne zubożenie i cofnięcie się kultu muzyki w mury rezydencyj magnackich. Na długi czas muzyka w Polsce przestała być dobrem ogólnem, którego powiększenie przypadało w XVII i XVIII wieku w największej mierze kapelom bogatych katedr, opactw, klasztorów i kolegjat.

Badanie kapel za granicą jest prowadzone obecnie z jak największą gorliwością. W polskiej historjografji muzycznej nie możemy jeszcze poszczycić się taką ilością analogicznych prac, któreby pozwoliły choć w przybliżeniu wyobrazić sobie wielkość i historję kultury muzycznej w dawnej Polsce. Prace X.Surzyńskiego, E. Świerzawskiego i A. Polińskiego zapoczątkowały badania archiwalne, lecz nie były prowadzone systematycznie. Dotyczyły one głównie pewnych szczegółów kapeli roranckiej w Krakowie i kapeli królewskiej w XVI i XVII wieku, nie dawały jednak poglądów na działalność, skład i znaczenie tych kapel, nie zajmowały się źródłami tak ważnemi dla badań twórczości muzycznej w Polsce, jak inwentarze instrumentów i muzykaljów. Co prawda, badania tego rodzaju są utrudnione z powodu najróżnorodniejszych przeszkód, do których zaliczyć należy także zniszczenia archiwów i wielkie luki w ich inwentarzach. To jednak najmniej może odstraszyć od badań, jeśli sobie zdajemy sprawę, że odtworzyć rzetelny i prawdziwy obraz polskiej kultury muzycznej wieków minionych nie można tylko na podstawie tych nielicznych przez przeszłość naszą przekazanych kompozycyj, gdyż otrzymalibyśmy obraz nieprawdziwy. Każdy zatem szczegół archiwalny może mieć wielkie, nieraz nieoczekiwane znaczenie (jak uczy nas nie każdemu może świadoma metoda historyczna). Do badań syntetycznych jest jeszcze bardzo daleko. Przyszłość dopiero będzie mogła pozwolić sobie na nie, ale przyszłość tę należy wytrwale zbliżać. Stosunkowo najlepiej, choć również tylko częściowo, są zbadane dzieje krakowskich kapel, mianowicie roranckiej [1]) i jezuickiej [2]).

I. ZAŁOŻENIE I PIERWSZE LATA KAPELI MARJACKIEJ

Założenie kapeli katedralnej na Wawelu i ufundowanie jej przez wyższy kler, dało bogatym patrycjuszom krakowskim impuls do analogicznego czynu, przez który świetność tumu marjackiego mogłaby choć w przybliżeniu dorównać katedralnemu przepychowi muzycznemu, wspomaganemu i powiększanemu dzięki opiece króla i biskupa, a także samej kapituły. Mieszczaństwo uważało kościół N. Panny Marji za swoją katedrę i ostoję swych praktyk religijnych i nie żałowało środków pieniężnych i ofiar, będących równocześnie niejednokrotnie dowodami zamiłowania sztuki. Nie jest znanem i pewnem, kto dał pierwszy inicjatywę założenia kapeli s t a ł e j. Przypuścić tylko można, że uczynili to prowizorowie kościoła, którzy też jako pa-

[1]) Dzieje kapeli roranckiej od r. 1543 niemal do r. 1800 są przedmiotem następujących trzech prac moich, opartych na materjale archiwalnym wawelskim: 1. Materjały do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu, Część I: 1543—1624 (Kraków 1910); 2. Materjały do dziejów itd., Część II: 1624—1694, w warszawskim „Przeglądzie muzycznym" z r. 1911; 3. Nowe materjały do dziejów król. kapeli rorantystów w kaplicy zygmuntowskiej na Wawelu" (Część III: 1694—1794), w „Księdze pamiątkowej ku czci Oswalda Balcera". Lwów 1925 (odbitka poza obiegiem księgarskim).

2) Praca odnosząca się do dziejów kapeli jezuickiej znajduje się w „Kwartalniku muzycznym", Warszawa 1911 i n.; przyczynki do dziejów tej kapeli przyniesie I tom „Rocznika muzykologicznego" (Lwów). Obszerną, opartą na bogatych materjałach archiwalnych pracę o kapeli królewskiej (warszawskiej) w XVII wieku przygotowuje st. asystent Zakładu Muzykologicznego Uniw. Lw. X. Dr. Hieronim F e i c h t, C. M., autor mającej się niebawem ukazać w druku wielkiej monografji o B. Pękielu. Pożądane byłyby monografje muzyczne innych miast i klasztorów polskich. Praca dotycząca historji muzyki w opactwie mogilskim pod Krakowem stanowi część niniejszej pracy. W toku znajdują się też badania nad historją muzyczną Lwowa (od XV wieku).

trycjusze i radni miejscy posiadali dostateczny autorytet. Już przed założeniem stałej kapeli istniał prawdopodobnie dość ożywiony kult muzyki polifonicznej. Właściwą jednak „załogą" muzyczną kościoła marjackiego był kantor i organista, którzy przybierali w uroczystsze święta do pomocy zrazu tylko chór szkoły parafjalnej, prowadzony przez kantora, oraz instrumentalistów z grona muzyków miejskich, zrzeszonych w cech muzyczny, „contubernium musicorum". Ale chór szkolny nie zawsze mógł podołać zadaniom trudniejszym, jakie wynikały z ówczesnej praktyki muzycznej (wokalno-instrumentalnej). Przygodne zaś dobieranie muzyków miejskich, zwanych w późniejszych czasach „uzualistami", nie mogło zapewnić produkcyj wyższej wartości. Mogli oni spełniać swe zadanie jako trębacze, wykonujący hejnały i chorały na wieży kościelnej, jak to bywało wówczas i w Polsce i w Niemczech. Z pierwszych trzech dziesięcioleci XVII wieku posiadamy szereg luźnych notatek w księgach wydatków kościoła marjackiego, posiadającego dwa chóry i dwoje organów (podobnie jak katedra wawelska). Kilka takich skąpych lecz charakterystycznych notatek daje pewne pojęcie o rodzaju kultu muzyki w prastarym tumie gotyckim. Notatki te pochodzą z rękopisów Nr. 3278, 3279, 3280 i 5094 archiwum miejskiego w Krakowie. Są to stale powtarzające się rubryki:

„Kantor prosił na studenty co Passyą śpiewali..."

„Organiszczie co grawal na regalie przy Cantorze... 24 gr."

R. 1628: *„Na muzykę instrumentalną kantorowi pro festo Assumptionis Beatissimae Mariae Virginis — 1 fl."*

R. 1628: *„Studenty aby fygurowały (!), któryby (!) in cantu były perfecty..."*

„ : *„jednemu muzykowi korneciście co grawał przez te kilka niedziel subsignatorowi — 2 fl."*

„ : *„sztorciście Krupce — 2 fl."*

Dzięki osobnej fundacji zaczęto od r. 1629 używać tych instrumentalistów na uroczyste święta. Odnośna notatka brzmi: „Pan Tomas Samotulczyk Mieszczanin y karczmarz krakowski powinien płacić według zapisu coram actis consularibus feria secunda vczynionego z fundaciey Pana Mikołaja Zalassowskiego Rayce krakowskiego, złotych 12 na muzykę instrumentalną na vroczyste święta, połowicę na Ś. Ian, a połowicę na Boże Narodzenie. Pierwsza tedy rata przychodzi na teraźnieysze Boże Narodzenie w Roku 1629". Nie wiemy, czy owa „muzyka instrumentalna" oznaczała większe zespoły czy też kilku solistów, jak skrzypka, kornecistę, puzonistę, sztorcistę. Niewątpliwie jednak ta fundacja zachęciła innych choćby z powodu emulacji. Nadto fakt założenia kapeli jezuickiej (1638?) musiał również podziałać zachęcająco. W katalogu dokumentów i rękopisów kościoła N. Panny Marji wydanym przez d-ra Edmunda Długopolskiego w VI tomie „Teki Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej" znajdujemy szereg wzmianek o fundacjach muzycznych na podstawie innych również dokumentów. I tak n. p. zapisy na śpiew i muzykę w kaplicy loretańskiej płynęły od r. 1633, w którym 60 złp. przeznaczono w połowie „pro cantore et musicis vocalibus". W następnym roku ten sam dochód był przeznaczony „musicis instrumentalibus", którzy mieli przed ołtarzem loretańskim współdziałać w wykonaniu w każdą sobotę.

Obydwa zapisy pochodziły od altarysty i spowiednika kościoła N. Panny Marji, Pawła Kalwowicza. W tymże r. 1634 budowniczy Jan Zywarth i jego żona Zofja zapisali czynsz roczny 60 złp. na muzykę instrumentalną w kaplicy loretańskiej.

Małe dochody na muzykę kościelną powiększali prowizorowie także w ten sposób, iż wypożyczali pieniądze kościelne na procenty, które przeznaczono na muzykę. I tak n. p. czytamy notatkę pod datą 21.VIII.1636: „Dałem na wyderkaff kościelnych pieniędzy panu Pawłowi Celaremu na kamienicę iego w rynku krakowskim leżącą za pozwoleniem Iego Mci X. Archipresbitera, który wyderkaff obracać się ma na muzykę do tegoż kościoła, per fl. 7 od 100 — fl. 2.000".

Główna fundacja, o której będzie mowa dalej, przypada na rok 1637. Stanowiła ona główną zachętę do dalszych zgłoszeń, które nie dały na siebie zbyt długo czekać. Już w r. 1638 „pan Jakub Cielesta także fl. 1.000 y zapisał się na Prąmniku Wielkim z panią swoią, od których płacic powinien na muzykę także kościelną po fl. 7 od fl. 100". Rękopis Nr. 3290 arch. m. krak. zawiera nazwiska dalszych ofiarodawców wzgl. tych, którzy płacili procenty na muzykę kościelną, z lat 1637 (Andrzej Różański), 1638 (Paweł Celary), 1640 (Zuzanna Jaślikowska), 1641 (Andrzej i Elżbieta Bruzińscy), 1646 (Rafał Delpacy), 1648 (Mielonkiewicz), 1648 (Wacław Borkowicz, Za-

leska), 1651 (Stanisław Bronowski). Zawieruchy wojenne po r. 1650 dały się kilkakrotnie we znaki kapeli, cierpiącej mimo zapisów na brak stałych i unormowanych dochodów z tej również przyczyny, że domy, z których kapela czerpała swe dochody, przechodziły w różne ręce, wzbraniające się sięgnąć do szkatuły, niekiedy magnackiej. W każdym razie suma przeciętna, jaką kapela rozporządzała, wynosiła 850 — 900 fl. rocznie. To zapewniało jej egzystencję. Suma ta, którą prowizorowie mogli na muzykę wydać na podstawie fundacyj z r. 1637, upoważniła ich do stworzenia osobnej kapeli marjackiej, tem bardziej, że rajcy miejscy zapewnili też kapeli dochód 350 fl. „z wagi wielkij i malyj krakowskij" i nadali kapeli pewne miejskie przywileje, o których mowa w akcie fundacyjnym.

Archiwum kościoła N. Panny Marji posiada dokument Nr. 146, będący przywilejem Władysława IV dla kapeli marjackiej z 30 marca roku 1638 (odpis w ms. 3290 arch. m. kr.). Jest to równocześnie transsumpcja dwóch zapisów na rzecz muzyki instrumentalnej marjackiej, pochodzących z r. 1637 i to zapisów największych, jakie stały się udziałem kapeli: mianowicie 4.000 złp.: od Jakóba Celesty, ławnika krak. i Piotra Furmankiewicza, kupca krak., zabezpieczone na wadze mniejszej krak. Od tego czasu datuje się opieka prowizorów nad muzyką, wybieranych przez radę miejską. Jednem z pierwszych zarządzeń rady, było ustanowienie taks muzyce marjackiej, za grywanie na weselach i uroczystościach rodzinnych „w mieście", i to w pewnych okresach. Nadto celem zachęty do spełnienia należytego obowiązków kościelnych, obiecała rada nadanie dochodów ze sklepów miejskich, któreby w najbliższym czasie miały być wolne. Postanowienie to zapadło w dniu 26 listopada r. 1637 [1]). (Ten dekret rady miejskiej

Organizacja kapeli marjackiej była wzorowana na organizacji kapeli katedralnej, jak to widoczne z następującej notatki (ms. 3290, k. 7 v): „Ażeby negligentiae y omieszkania między niemi (t. j. kapelistami) żadne nie były; według C a p e l l i Z a m k o w y postanowiło się na niedbałych carentie, a na tych którzyby nierychło przychodzili paena groszy 15". W tymże samym rękopisie (k. 6 v — 7 r) są spisane obowiązki kapelistów, prawie identyczne z tymi, które zawiera wawelska księga wydatków na muzykę katedralną:

„Powinności pp. muzyków kościoła Panny Mariey w rynku krakowskim:

W dzień nowego lata, we trzy króle, w pierwszą niedzielę po trzech krolach, w Pannę Marią Gromniczną, w zwiastowanie Panny Mariei s u m m y .y . n i e s z p o r y y k i e d y s i ę t r a f i w p o s t [k]*o m p l e t y o b i e.*

W Boże wstąpienie, w Boże Ciało y dzień octawy ostatni Nieb. (...zepsute miejsce) y processią do Bożego Ciała, w Nawiedzenie Panny Mariey, w święto Niebowzięcia Panny Mariey, w dzień poświęcenia kościoła, w Narodzenie Najświętszey Panny, w Święty Michał, w święto wszystkich Świętych, w święto poczęcia Panny Mariey — grawać s u m m y y o b a n i e s z p o r y.

W wigilję Bożego Narodzenia n i e s z p o r, w samo święto j u t r z n i ą, m s z ą i n g a l l i c a n t u, s u m ę y n i e s z p o r, w święty Szczepan, w święty Jan s u m m y y po wszystkie trzy dni s u m m y y n i e s z p o r y, w świątki pierwszy n i e s z p o r, to iest w sobotę y po wszystkie trzy dni s u m m y y n i e s z p o r y.

W św. Woyciech, w św. Stanisław w maiu, w śś. Filipa y Iacoba, w nalezienie Krzyża św., w święto Troyce Przenaświętszey, w św. Iana Krzciciela, w św. Piotra y Pawła, w św. Iacoba, w św. Wawrzyńca, w św. Barthlomieia, w święto Podwysszenia ś. Krzyża, w św. Matheusza, w ś. Szymona y Judy, w św. Andrzeja, w św Thomasza, w ś. Macieya, s u m m y y n i e s z p o r y o s t a t n i e.

W św. Małgorzatę, w ś. Magdalenę, w ś. Annę, w Pannę Marią Śnieżną, w Przeniesienie św. Stanisława, w św. Marcina, w święto ofiarowania Panny Mariey,

[1]) „Quoniam vero hoc salario pensioneque dicti musici se sustentare non possent, interest vero ut tam pia in promovendo cultu divino pro... (nieczyt.) — tia extraordinariis,... (nieczyt.) iam inventur rationibus, ex debito officii sui, tam ex ea quae sibi debetur ad dictam Ecclesiam provisione, unanimibis votis et sententiis suis concluserunt, ut in festo Trium Regum in Anno 1638 nemo ex civibus audeat musicos ad nuptias et publica convivia vocare et conducere, nisi eos qui in Ecclesia praefatae B. Mariae Virginis vel salariati fuerint, vel ibidem sua exhibuerint obsequia. Idque sub poenis arbitrariis nomine publico decernendis". W dalszym ciągu rada zleca swym delegatom wyznaczyć „taksy", których należy przestrzegać. „Tempus tamen a festo Purificationis B. Mariae V. ad diem Cinerum eidem taxae subiacere non debere declaraverunt. Porro volentes eosdem musicos ad obsequia dictae Ecclesiae promptiores ac alacriores reddere ipsis princas vacantes institas civiles, ut commodius se sustentare possint ex causa competenti collaturos se obtulerunt conclusione praesenti ad praemissa mediante". Istotnie spotykamy w księgach podatkowych Krakowa z XVII i XVIII wieku nazwiska muzyków kapeli marjackiej (ale i muzykantów miejskich, czyli „uzualistów"), jako dzierżawiących sklepy miejskie.

w ś. Katarzynę, w św. Mikołaia, w św. Agnieszkę, w św. Casimira, w św. Josepha — s u m m y tylko.

We wszystkie niedziele s u m m y tylko.

D o t e g o P a s s i ą w niedziele y święta przez cały rok.

R o r a t e także przez cały adwent w niedziele y święta.

Do tego kiedy iedno nakażą nabożeństwo bądź dzienne bądź 40-godzinne za potrzeby RZECZYPOSPOLITEY s u m m y y n i e s z p o r y".

Z tych rubryk widzimy, że zajęć miała kapela marjacka bardzo wiele, ale też i umuzykalnienie sfer mieszczańskich zyskało bardzo. Do tego programu musimy dodać także prywatne występy kapeli zastrzeżone wyżej streszczonym przywilejem. Jeśli prócz tego zwrócimy uwagę na to, że w te same i inne jeszcze dni świąteczne występowały kapele katedralna i jezuicka, a inne kościoły i klasztory, o ile nie posiadały swych kapel, wynajmowały sobie wokalistów i instrumentalistów, aby uświetnić swe nabożeństwa i odpusty, prymicje, śluby, pogrzeby i t. p., to bez przesady będziemy mogli powiedzieć, że obfitujący w wielką wówczas mnogość kościołów i klasztorów Kraków, rozbrzmiewał muzyką. Tem bardziej bolesną jest dla nas strata nie tylko muzykaljów, ale choćby inwentarzy muzycznych z tych czasów, a inwentarzy kapeli marjackiej w pierwszym rzędzie.

Księgi wydatków muzycznych kościoła N. Panny Marji sięgają wprawdzie bez luk do XIX wieku, jednakże nie podają niestety nazwisk kantorów i kapelistów; tylko nazwiska wzgl. imiona tych ostatnich są zawarte (nie w całości) w rubrykach z lat 1638 — 1670. Niektóre z tych nazwisk znamy z pracy St. Tomkowicza. Zachowały się następujące nazwiska:

A d a m, ... , wiolista, 1651 — 1654.

A d a m, ... , wokalista i zakrystjan kościoła, 1669.

B u l k a Piotr, skrzypek, 1640 — 1645.

C z e r n e k Marcin, kwartpuzonista, 1644—1669.

D ł u g o s z . . . . , skrzypek, 1638—1652.

F a m i a k . . . . , puzonista, 1638 — 1639.

G a s z y ń s k i . . . . . , skrzypek, 1650.

H e n r y c h .., puzonista, 1642—1650, 1654.

J a k u b o w s k i Piotr, puzonista 1669.

J a n . . . . . , organista (por. Słupski Jan) 1647 — 1655.

J a n . . . . , wokalista i ksiądz, 1645—1655.

J a x a n Grzegorz, skrzypek, 1669.

J ę d r z e j N . . . , kornecista, 1638—1639.

J ę d r z e j . . . . . , może identyczny z poprzednim, 1642 — 1644.

J e r z y . . . . . , kornecista, 1653.

J e r z y . . . . . , puzonista, może identyczny z poprzednim, 1639 — 1650.

K r z y s z t o f . . . puzonista, 1639—1652.

K r z y s z t o f . . . . . . sztorcista, 1641.

K u k i e l s k i . . , kornecista, 1645—1652.

L a s k o w s k i . . . . . , kornecista, 1638—1642.

L i p i ń s k i Stanisław, kornecista, 1654.

L o r e n z . . . . . . , kornecista, 1645 — 1653; może identyczny z R a f a ł o w i c z e m, wspomnianym przez Tomkowicza w „Roczniku krak." IX. 199.

M o n i e c k i Mikołaj, skrzypek, 1669.

M a t h i a s z . . . . , skrzypek, 1638.

M a t e u s z . . . . . puzonista, 1638 — 1654.

S k r z e s z o w s k i . . . . . . , skrzypek, 1638 — 1639.

S ł u p s k i Jan, organista, 1669—1672 (?), może identyczny z „Janem organ."

S ł u p s k i Mikołaj, tenorzysta, 1669.

S t a n i s ł a w . . . . puzonista, 1642.

S z y m o n . . . . , puzonista, 1669.

T o m a s z . . . . . , kornecista, 1639—1640.

T o m a s z . . . . . . , puzonista, 1638—1641.

T o m a s z . . . . skrzypek, 1645—1655.

T r a f i ń s k i Jan, kantor, 1669.

U n i o w s k i . . . , kornecista, 1640—1644, może Stanisław, syn Bartłomieja; por. artykuł St. Tomkowicza, „Rocznik krak." IX. 199.

W ł a d y s ł a w . . . . , skrzypek, 1638.

W o j c i e c h . . . . , kwartpuzonista, 1640.

Płace muzyków określa notatka w rękopisie Nr. 3290 (k. 11 v): „„To sąsz to postanowienia z pp. muzykami takie, że od tego czasu (t. j. r. 1638) nie maią brać zapłaty (innej, jak) tylko na miesiąc. Pozwoliłem (pisze prowizor kościoła) do tego każdemu z nich po fl. 80 na rok, oprócz p. Famianka, który po staremu brać będzie po fl. 60, y p. Długosza, który bierze fl. 100, y p. Woyciecha organisty, który brać będzie fl. 28 na rok, y p. Thomasza, któremu pozwoliłem fl. 100 na rok." Oczywiście kapela miała jeszcze dochody z zajęć pobocznych, obwarowanych przywilejem miejskim, zatwierdzonym przez Władysława IV, ale nie zanadto skutecznym.

II. UZUALIŚCI
(DO HISTORJI MUZYKANTÓW MIEJSKICH W KRAKOWIE)

Akademja krakowska posiada w swej bibljotece rękopis (sygnatura: 1682—I), zatytułowany „Acta decretvm (!) vzvalistarvm A. D. 1754". Treść tego rękopisu odnosi się do życia i działalności muzykantów miejskich krakowskich w XVIII wieku, jednakże nie brak w rękopisie szczegółów z wieku XVII. Nazwa „uzualiści" pochodzi z wyrazu łacińskiego „usus" (zwyczaj, użytek, potoczność, codzienność). Muzykanci, którzy grywali „non arte, sed usu" (jak mówi średniowieczny zwrot), zwani byli uzualistami. Byli to muzykanci miejscy, grający „ze słuchu", nie „z partycji", jak czytamy w rękopisie. Tworzyli cech, który bez osobnych przywilejów miejskich lub królewskich, istniał w każdem mieście od wieków średnich. Historje muzyki w miastach zajmują się dziejami takich zrzeszeń, które jednak nie wszędzie stały na tak niskim poziomie, jak uzualiści krakowscy lub inni. Zrzeszenia te bowiem odegrały rolę zwłaszcza w historji muzyki tanecznej i instrumentalnej (suita taneczna). Wystarczy wskazać na cechy muzyczne w wielkich miastach niemieckich (Norymberga, Monachium, Augsburg, Lipsk, Wrocław). Zasługą ich było też pielęgnowanie rodzimych pierwiastków w muzyce (tańce i pieśń ludowa) i obrona przed obczyzną muzyczną, jakkolwiek obrona ta wobec artystycznych wartości obcych dzieł (zwłaszcza włoskich) była iluzoryczną, a wobec przyrodzonej siły rodzimych pierwiastków nie zawsze potrzebna, nie zawsze niezbędna, nie zawsze „zasłużona".

Kraków posiadał muzykantów miejskich już od wieków średnich. Częściowo tylko są dzieje cechu muzycznego zbadane (por. prace Świeżawskiego w „Echu muzycznem" oraz Tomkowicza w „Roczniku krakowskim"). Rękopis Akademji uzupełnia dotychczasowe wiadomości z XVII i XVIII wieku, nie dając jednak substratu do historji cechu muzycznego krakowskiego.

Ukonstytuowanie się cechu i uzyskanie przywileju zbiega się z założeniem kapeli marjackiej, której przywileje pozwalały na wykonywanie tych samych zajęć muzykanckich (pobocznych), które stanowiły główne zajęcia cechu. Obok kapeli marjackiej i jezuickiej istniała jeszcze groźna konkurencja ze strony zatrudniającej także podziwianych wówczas Włochów kapeli katedralnej. Cech muzyczny znajdował się zatem w opresji, z której miał go wybawić apel do Króla Jegomości i ewentualny przywilej. Ale dotrzeć do króla nie było łatwo; postarano się więc o pośrednictwo jednego z kapelanów królewskich. Jak się odbyła audjencja u króla, opisuje „Descriptio chronology" rękopisu następująco:

„Roku Pańskiego 1637 za panowania Ś. Pamięci Nayiasnieyszego Króla Polskiego Władysława Czwartego, będąc w nauce, w rozumie, w mądrości biegły, tudziesz(!) y świętobliwym, ś. pamięci P. Jan Rochnicki, który zażywaiąc Muzyki z kolegami swoiemi Vzvalistami, a nie umieiący z nut alias z partytury, wielką miał przeszkodę od pp. muzykantów włoskich (to iest kapelle), gdyż go często aggrawowali nie tylko na Aktach y Vestach (festach) weselnych, ale też y do domu go nachodzili. Czasu pewnego z szedszy (!) się z kompanią swoią ten że w zwyż pomieniony P. Ian Rochnicki, chcąc zabieżeć temu, aby mogła iaka pomoc bydź przeciwko tym inkursjom, radzi im: zeby drugich kompanistów po obsyłać, ieżeli Mospanowie chcemy przy prawach zasiadać y nie mieć przeszkody, ponieważ potrzebna rzecz iest do Króla Miłościwego apellować, ieżeli chcemy prawo pozyskać, ani więcej tych szarpaczek, agrawacyj y okupów nie mieć. Mam ia wielką nadzieię y ufność w Panu BOGU y w JMCI Xiędzu kapelanie Króla JMCI Zakonu Kanoników Lateraneńskich koscioła Bożego Ciała, że on to nam sprawi y wtym dopomoże, leczby zaniedbywać nie trzeba, y owszem zabiegać prędko temu, aby te więcey z Panami Muzykantami Włoskiemi nie zachodziły kontrowersye, także wieczna aby była po nas pamiątka. Zapozwawszy szczęśliwie PP. Muzykantów Włoskich za Dworem do Króla JMCI tenże P. Jan Rochnicki, cum assistentia P. Martina Nakielskiego, P. Walantego Dudka, P. Floryana Sadkowskiego, P. Iana Jankowskiego, żebrząc Milosierdzia od Pana Miłościwego, a prawie żaląc się na PP. Muzykantów Włoskich, którzy nam wielce przeszkadzaią y zażywać muzyki nam zabraniaią, do tego maiąc znaiomość z JMCią Xiędzem Kapelanem, P. Jan Rochnicki, którego prosi o dopomożenie, gdzie sie nie zbraniał X. Kapelan, owszem dopomogł, ale z tą kondycyą, abysmy też tam w kościele Bożego Ciała ołtarz y wszytkie apparamenta mieli y tam msze Suchedniowe, które się agitować zwykły podczas Suchedni, odprawowali. Bo maiąc łaskę wielką X. Kapelan u Króla JMCI, gdy zaszedł mandat K. JMCI tak PP. Muzykantów Włoskich, iak PP. Muzykantów Vzualistów Krakowskich aby tych kompania iedna w iednym pokoiu, tych druga kompania w drugim pokoiu odezwała się ze swoim wesoło brzmiącym strojem, co gdy się tak stało, przechadza się Król JMC z tego do tego pokoia uważając Melodiją iak PP. Muzykantów Włoskich tak panów Muzykantów Vzvalistów krakowskich y pyta się X. Kapelana swoiego

mowiąc: JMCi X. Kapelanie! Ktorzy też z tych dwu kompanij godni są przywileiu y podpisu Ręki Moiey? Na które pytanie X. Kapelan odpowiedział Królowi JMCI: Nayiasnieyszy Krolu a Panie nasz Miłościwy, Sam się na Waszą Królewską lasność zdaię; ale nie chcę się sprzeciwiać Woli Waszey Królewskiey lasności przeciwko sobie, bo kiedym sie naymnieyszym słówkiem za kim kolwiek do Waszey Krolewskiej przyczyniał lasności, zawsze wdzięczną y przychylną vznawałem twarz przeciwko sobie Waszey Krolewskiey lasności y krom wszego zamarszczenia wszystkom snadnie otrzymał. Zaczym y teraz rozumiem to bardzo dobrze, iż w prożbie y intercessyey moiey nie będę odrzucony od Waszey Królewskiey lasności łaski, ponieważ prożbą moią Maiestatu Waszey Krolewskiey lasności sobie nie naruszę. Gdy tedy Król JMC vsłyszał tak pokorną prożbę X. Kapelana, rzekł mu: Niedyskretna fortuna tetryczne w sercu rodzi Melancholie. Kiedy dokończoney tey proźby nie słyszy konkluzyey, gdyż MCi X. Kapelanie, iżaliby to osobie moiey Krolewskiey przystało, wszak sam znasz, iako ia wielkie kontencie mam z tego, gdy iakie Intercessie za ludzi mnie nie zasłużonych dochodzą do vszu moich (y okrom inszych) co insi nie otrzymali przez donatywy y nie otrzymaią, to WĆ wszytko co zechcesz, u mnie snadnie otrzymasz. Co vsłyszawszy X. Kapelan za taką sentencyą Królowi JMCi podziękowawszy taką proponuiąc mowę: Nayiaśnieyszy Krolu a Panie nasz Miłosciwy, vznawam niewymowną łaskę Waszey Krolewskiey lasności, za którą czym inszym tego nagrodzić nie mogę, tylko vstami swoiemi nie vstannie za długoletnie panowanie Maiestat Boski błagać będę y sławę głośno po świecie rozgłaszać będę, (a dlatego) żeby słusznieysza rzecz była dać prawo Vzualistom y podpisz Ręki Waszey Krolewskiey lasności, aniżeli Włoskim, gdyż Włosi chociaż z Partytury graią, ale nie mogą wydołać ludziom dla vciechy iak vzualistowie. Zaczym Miłościwy Krolu moia sentencya taka: niech Włosi Kościołowi służą a Vzualistowie ludziom podczas vciechy y potrzeby. Tandem Król JMĆ wszedszy do PP. Muzykantow Włoskich taką im dał odprawę: Panowie, iako służycie Kościołowi tak służcie, bo widzę z Partytury gracie, a nie możecie wydołać dla Vciechy ludziom iak Vzualistowie. Niechayże sobie oni ex usu graią, a więcey przeszkody niech od was nie maią. Roskazał tedy Król JMĆ w kancelaryey Przywiley napisać y Swoią Własną Ręką podpisał sie, za ktorą sentencyą podziękowawszy Krolowi JMCi y X. Kapelanowi za dopomożenie, P. Jan Rochnicki cum assistentia suorum, odebrał Przywiley. Także y o Przywiley Ś. Pamięci Nayiaśniejszego Króla Michała tenże wzwyż pomieniony P. Jan Rochnicki apelował y sobie tarczę na wieczną pamiątkę y nam sukcessorom na wiekopomne czasy zostawił. Powrociwszy z Warszawy szczęśliwie rosporządzał y rządził, gdzie vsłyszawszy o prawach y porządku tak w mieście Krakowie, Kleparzu Kaźmierzu, (iak) y po wszytkich cyrkumferencyach Przedmieskich, ci, ktorzy sie chcieli zabawiać Muzyką, jakoby sub iugum garnęli sie."

Tak przedstawiają akta uzualistów ten epizod, który mógłby znaleźć zastosowanie w operze. O jakich muzyków włoskich chodzi, i o który kościół krakowski, zatrudniający Włochów? Niewątpliwie nie o kościół marjacki, ten bowiem, jak przekonaliśmy się w poprzednim artykule, zatrudniał tylko Polaków. Wiemy jednak, że na czele kapeli katedralnej stał wówczas Włoch, Francesco Gigli (Lilius) i że kapela ta od czasu Orgasa (zm. 1629) złożona była z włoskich instrumentalistów i śpiewaków, którzy przedostali się nawet do kapeli roranckiej. Niewątpliwie to kapeliści katedralni byli solą w oku uzualistów. Przywilej może odniósł skutek tylko doraźny, bo już w r. 1644 kapituła wawelska upomina Liliusa, aby w przyszłości nie ważył się „cum principalioribus cantoribus et musicis privati commodi causa saepius ipsam ecclesiam cathedralem cum dedecore et scandalo derelinquere". Uzualiści jednak mieli obok konkurencji włoskiej do zwalczenia inną, rodzimą, obdarzoną przywilejem miejskim i królewskim. Mowa o kapeli marjackiej, która wszak w roku 1638 otrzymała przywilej, na mocy którego począwszy od Trzech Króli tegoż roku tylko członkowie kapeli marjackiej, stali lub przygodnie tam zajęci, mogą grywać podczas wesel i biesiad publicznych, obywatele zaś, którzyby innych muzykantów wezwali, mają być karani. Prawdopodobnie ci z pośród uzualistów, którzy umieli grać „z partytury", bywali zatrudnieni także w kapeli marjackiej. W ten sposób mogli uzualiści korzystać z przywilejów. Ale przywileje te były fikcją. Wszak kapela jezuicka również grywała po domach w czasie wesel i uczt. Nadto wysunął się inny konkurent, który zwłaszcza przez Jana III był popierany: mianowicie muzykanci żydowscy. I o nich znajdujemy liczne wzmianki w aktach uzualistów. Przedtem jednak poznajmy organizację bractwa uzualistów, czyli „ustaw kompanji muzykanskiey uzualistów wolney nauki", zwanej też „kongregacyą muzykantów uzualistów", mających „swoie powinności y urząd według inszych bractw y kompanii". Podaję te „ustawy" w skrócie, ponieważ ich „słownictwo" jest zbyt obfite.

„W kościele Bożego Ciała na Kaźmierzu ma tąż kongregacja Ołtarz Przemienienia Pańskiego dla odprawowania swego nabożeństwa według swoich dawnych zwyczaiów, przed który powinni się wszyscy a wszyscy schodzić na naznaczone swoie nabożeństwa, 1-mo gdy iest msza ś. o Duchu Ś. przed elekcyą Starszych, 2-do na fest Przemienienia Pańskiego, 3-tio gdy się czworo suche-

dni w rok odprawuią y na insze nabożeństwa, gdy za rozkazem PP. Starszych obwieszczać będą". Statut przewiduje kary na nieobecnych (6 gr.). Starszymi mają być wybierani ci, którzy skrzynką bracką umieją rządzić, zdając sprawę w środopoście. W gospodzie wybranej ma być umieszczona skrzynka (kasa) bractwa, od niej dwa klucze mają mieć starsi. Członkowie mają się zbierać co dwie niedziele (nieobecni bywają karani grzywną 6 gr., pijanych i „podpitych" usuwa się. Karani są też awanturnicy wszelkiej kategorji. „Na wesela y insze Akty ieden drugiego (ma) nie podsiadać", „kto pierwszy w targu, niech idzie do P. Starszego podpisać się na tablicę". Winni są karani. To samo odnosi się do tych, którzy „nadchodzą" drugich w gospodzie. Obcym muzykantom wolno w Krakowie „zabawiać się" muzyką przez jeden tydzień, poczem mają się zgłosić do skrzynki uzualistów i wkupić się, składając do niej „centum (! — ma być: „tantum") quantum". Na pogrzebie „brata" lub „żony braterskiey" ma być każdy członek kongregacji obecnym, pod groźbą kary. Do „skrzynki" mają członkowie składać na Nowy Rok 1 zł. i płacić uchwalone składki. Grywanie z obcymi jest wzbronione. „Chłopięta, którzy są niedoskonali w nauce", mają się uczyć u starszych (kongregacji). Wkupienie się do kongregacji „według dawnego zwyczaiu" kosztuje jedną grzywnę, co równało się w XVIII wieku „maryaszów sześć", maryasz czyni złotych 4, wkupienie się zatem wynosiło 24 zł. Nadto nowowpisany uzualista miał przez rok i 6 niedziel być „posłem" (posłańcem) kongregacji i darować starszym „wódki, garniec miodu", pisarzowi zaś złożyć 24 grosze „dawney monety". Granie po gospodach w czasie adwentu, w „święta wielkie" i w poście było karane. „Szulerowie, iako to karciarze, kościarze, kręglarze między tą kompaniia nie powinni bydź, takich należy exgludować (!)". Starsi miewali roczną pensję: starszy złotych 8, podstarszy 5, pisarz 4, „a wolno panom braciom i więcey postąpić". „Żydzi powinni się wkupować. Kapella od kościołów nie powinna tey kompanii nigdzie przeszkadzać, ani napastować pod sądem grodu krakowskiego. Partaczów, którzy przeszkadzaią w graniu po innych gospodach, wolne na Zamek zabieranie za konsensem grodu krakowskiego".

W r. 1734 uchwalili uzualiści „postanowienie na zabiegaiących y na ukaranie ich": „że którykolwiek brat czy starszy czy młodszy ważył się wpraszać, podsiadać, wmawiać albo przez namowę sąsiedzką lub znaiomość iakiey osoby, lubo przez przesyłanie żony swoiey albo krewnych na którykolwiek akt, lub rekwialny, weselny przemianków, albo uczty iakiey y wezwania różnego, albo w gospodzie podnaymowania się przez stron lub podeyście którego brata, maiących instrument w gospodzie supplantacyą uczynić, taki nieochybnie popadnie winy za każdy raz, naprzód grzywien sześć nie odpuszczonych bez żadney wymówki y odwłoki, pod takowąż drugą w niedosyć uczynieniu winą, którey połowica Wielmożnemu JMCi Panu Sędziemu Grodzkiemu Krakowskiemu lub Plenipotentowi Jego albo też in loco JMCi Panu Instygatorowi Grodzkiemu absenciey będzie należała, połowica do ołtarza na Świecie braterskiego naszego w kościele Bożego Ciała zostaiącego". W razie powtarzania takich przestępstw ma być brat wyrzucony z kongregacji, albowiem tacy nielojalni bracia „szkodę wielką i krzywdę czynią nietylko zgromadzeniu ale y samemu Panu Bogu y ołtarzowi Jego". Przywileje uzualistów potwierdzali królowie. Ostatnie potwierdzenie miało miejsce prawdopodobnie w r. 1752.

Przywileje i statuty uzualistów nie zapobiegły nadużyciom ze strony bardziej ambitnych jednostek, a zwłaszcza prymasów, którzy zmieniali dowolnie statuty według swej wygody. Awansowanie na prymasa odbywało się niekiedy dość samowolnie; bywało zwykle łączone ze zwiększeniem dochodów prymasa i jego zwolenników najbliższych. O takich „farmazońswach" wspominają akta niekiedy. Widać z tego, że uzualiści nie byli żadną silną organizacją. Co pewien czas zjawiała się między nimi jednostka, pragnąca energicznie wprowadzić ład i karność. Spisywano wówczas rejestr obowiązków i kar, aby za ich pomocą osiągnąć porządek w organizacji, obfitującej jednak w zbyt wiele elementów rozkładowych, demoralizowanych chęcią zarobku ze szkodą reszty. Z obszernego spisu „punktów" z r. 1727 przytaczam jeden charakterystyczny; inne bowiem już poznaliśmy:

„Aby się żaden nie ważył ćwiczyć (drugich) i uczyć na żadnym instrumencie grania bez konsensu y wiadomości Starszych y całego Zgromadzenia...".

Do ustawicznych niesnasek w kongregacji uzualistów, do sporów z muzykami kapel kościel-

nych, uzurpującymi sobie prawa zastrzeżone przywilejami królewskiemi kongregacji, przybywały ustawicznie spory z muzykantami żydowskiemi. Spory te trwały przez XVII i XVIII wiek. Najstarszą datą tych sporów jest r. 1636, po którym właśnie otrzymali uzualiści przywilej. Żydzi ignorowali ten przywilej i lekce sobie ważyli uzualistów, nie opłacając kwot należnych „skrzynce" kongregacji. Często wręcz oświadczali muzykantom, że „się ich nie boją". Wzywani przed sądy grodzkie, „w komplanacyą poszli daiąc na siebie kontrakt z podpisem własnymi rękami", ale był to dla nich „świstek papieru", wobec czego nieraz przez długi szereg lat nie płacili należnych sum. Losy tych spraw bywały różne. Niekiedy żydowscy muzykaci pracowali wspólnie z kongregacją. Ale nie trwało to nigdy długo. Zwykle trzymali się na uboczu. Trudno było wymagać od nich, aby n. p. odczuwali troskę o ...ołtarz uzualistów w kościele Bożego Ciała. Tak więc wartość statutów uzualistów była problematyczna i była nią coraz bardziej. Z różnych aktów kongregacji wynika, że żydowscy muzykanci byli potajemnie popierani przez kogoś i czuli się zbyt pewnymi siebie. Sami uzualiści zresztą nie mieli się dość na baczności i dopiero zniecierpliwieni ekscesami i lekceważeniem ich jawnem przez żydowskich muzykantów, pozywali ich do gradu. Księga aktów kongregacji zawiera akt oskarżenia, obejmujący 12 punktów, między nimi zaś następujące: „iako niewierni żydzi w roku niniejszym (173..) braci naszych w kamienicy Wielebnych OO. Iezuitów, naszli, podsiedli y wygnali przez namowę z panią gospodynią y podarunki z szabaszow swoich, także obligacye przez stron (bez „stronnego") y przez wszystkich powinności grawać u niey", a równocześnie żydowscy muzykanci udawali się do starszego kongregacji, aby jej członkom zakazywał grać bez „stronnego" (t. j. bez datku „na struny"). Konkurencję podtrzymywali żydowscy muzykanci także w ten sposób, że zadawalniali się graniem poniżej przyjętej „taksy". Spory kończyły się w grodzie na „pewnym i w niczym nie odmiennym kontrakcie między zacnie sławetnymi panami starszemi y młodszemi zgromadzenia naszego muzykanckiego z iedney a niewiernemi żydami także muzykantami z drugiey strony", aby niebawem okazać, że kontrakty takie są fikcją. Żydzi uzyskali w r. 1718 tyle, że obydwie strony miały nie przeszkadzać sobie w wykonywaniu zajęć. W kilka lat później wypłynęły nowe skargi i — nowe kontrakty, dowodzące, że wytrwałość w dążeniach nie była cnotą uzualistów. Zawierane niekiedy z żydowskimi muzykantami kompromisy, dopuszczające ich do udziału w zarządzie kongregacji, nie doprowadzały widocznie do pożądanych rezultatów, skoro w r. 1736 „stanęło postanowienie takie, iż póki kongregacja nasza będzie, aby n i g d y, p r z e n i g d y by najbogatszego *przechrztę* nie dobierać sobie za starszego pod winą wielką uchwaloną na takowego, którýby zezwalał na niego, ani przyjmować do kompaniey". Nie mamy dowodów na to, czy to postanowienie było równie stałe, „pewne y w niwczym nie odmienne", jak dawniejsze. Żydkowie nadal przybierali sobie „żydków podróżnych" ze Lwowa i Białej do pomocy. Jeszcze w r. 1870 „Michał żyd Szyiowicz, muzykant miasta żydowskiego" zpowodował odebranie mu przez uzualistów basetli, za przekroczenie statutów. Nie chcieli uzualiści mieć żydowskich muzykantów pomiędzy członkami swej kongregacji, jednak korzystając z obowiązujących i po zaborze austryjackim przywilejów królewsko-polskich pociągali ich do odpowiedzialności za przekroczenie statutów, które nie-członków nie mogły zapewne obowiązywać. Mieli uzualiści wprawdzie godło skrzyżowanych dwóch w czerwonem polu smyczków basowych, byli jednak sami „brani na bas".

Z drugiej połowy XVIII wieku zachowało się w ich księdze kilka notatek, które nie posiadają znaczenia większego. Wybierali sobie nadal seniora, wiceseniora, notarjusza (pisarza), „posłów" i „konsyliarzy" (doradców zarządu) oraz „stołowych" czyli gospodarzy swego lokalu, a zarząd był zatwierdzany przez delegata wzgl. subdelegata grodzkiego krakowskiego. Do kompanji wstępowało coraz mniej muzykantów; uzualiści spadli do najniższej kategorji „przemysłowej". nie grywali też nigdzie, jak w najuboższych lokalach dla najuboższych ludzi. Jako osobna korporacja cechowa przestali de facto istnieć. Tylko jednostki uprawiały w dalszych latach rzemiosło „muzyczne", które w kulturze dawniejszej posiadało przecież pewne znaczenie.

Na karcie 13 — 19 znajdujemy spis uzualistów (pełen luk) od r. 1645 — 1810. Nie spotykamy tam nazwisk znanych w historji muzyki polskiej, co dla nas nie jest oczywiście niespodzianką. Wymieniam jednak nazwisko Marcina Niżankowskiego (1645), może pozostającego w związkach

pokrewieństwa ze słynnym Andrzejem Niżankowskim z I połowy XVII wieku, uczniem Frescobaldiego i organistą dominikańskim. Prócz tego zdarzają się niekiedy nazwiska znane ze spisów kapeli katedralnej i mogilskiej. Dotyczą one muzyków, którzy zapewne przedstawiali wyższą wartość i umieli grać z „partytury".

Niestety nie znamy programu produkcyj uzualistów. Domyśleć się jednak możemy, iż w gospodach i na „festach" weselnych przeważał program taneczny, lekki, może z szczególnem uwzględnieniem pierwiastka rodzimego, jako najbliższego frekwentantom gospód. Zapewne i „serenady" dawały uzualistom pewne zarobki, przyczem nie obeszło się może bez przygód, o których wspomina wierszyk zatytułowany „Koncert" w rękopisie 691 Ossolineum:

Kawaler kazał ieden przy krakowskiey bramie
Grać koncert muzykantom na dobrą noc damie.
A ta z okna kamienie ciskać na nie pocznie.
Ktoś tę sprawę postrzegłszy, rzecze nieodwłocznie:
Wasza coś na muzykę poszła Orfeusza
Kapela, bo kamienie do tańca porusza.

Akta uzualistów nie wspominają wprawdzie o takich (może dlatego, że zwykłych) wypadkach, ale znajdujemy wzmiankę, że grywano „na dobrey nocy" na akcie weselnym i o tem, że Maciey Pilecki (1736) „zagrał z przymuszu niiakiego Dworzanina Pana Brzeskiego po drodze w nocy IMci Pani Chorążynie Zatorskiey", za co był ukarany jako za „występek".

Lwią część rękopisu zajmują sprawy... karne. Uzualiści krakowscy nie byli inni, niż ich koledzy z Norymbergi lub Augsburga. Pijatyki, bitki luźne i ogólne, słabe poczucie granicy prywatnej własności, przekraczanie statutu uzualistów w celu nieprawnego zarobku, i t. d. — oto rubryka całego „compedium decretorum". Nie byłaby ona interesującą, gdyby nie pewne literackie zwroty, które wzbudzają w czytelniku prawdziwy humor, mimo niewybrednej treści.

Nie można wymagać od uzualistów wytwornych manier. Posiadali daleko więcej krewkości. I tak niejeden „uburdawszy sobie fantazyą" alias „popodpiiawszy sobie", będąc przytem „nie utrzymały w swych passiach", „nie maiąc zatrzymania w gębie", natomiast „rozwiozłe usta", nie tylko „wołał jeszcze te słowa: ty ormianinie", ale w dodatku „uderzył drugiego raz sobą, drugi raz smyczkiem". Wówczas „stawała się wielka transakcya". Winny „pogorszenie dał sam sobie między kolegami". „Za ten niecierpliwy występek" był winny wzywany przed sąd kolegów, przed sąd „ławy starszey" i „ławy młodszey", które skazywały go na grzywnę, wosk lub świece dla ołtarza brackiego, plagi (nawet do 100!), na karę w „iasnem lub ciemnem świątle", aby „taką maniorę porzucił". Nie brakło wypadków inkwizycji, gdy winny „wzięty był na ustronie na wolny raz, aby się koniecznie przyznał". Do częstych przewinień należało „wytrząsanie z (klawi-) cymbału" lub ze skrzypiec, do których wrzucano im pieniądze „za taniec", jako t. zw. „stronne" (na struny). To „wytrząsanie" mogło się odbywać tylko w obecności drugich, nigdy „solo". Nie wolno też było chodzić po „kolędzie", był to bowiem przywilej studentów („chodzenie z gwiazdą"), którzy tego przywileju strzegli zazdrośnie. Raz zabrali uzualistom „basy", innym razem „chłopom zabrali dudy". Nie wolno było uzualistom, grającym wszak „non arte sed usu" — „grawać z ...partacami". Jednak nie umiał się Michał Krusiński w r. 1722 pohamować i głośno krytykował ćwiczenia kapeli jezuickiej, jako że i on „nie miał zatrzymania w gębie": „...grawając na grodzkiej ulicy na przeciwko bursze OO. Iezuitów y przestawszy grać wyszedł przed kamienicę y usłyszał graiących alias uczących się w burszy (bursie), począł się z nich śmiać y mówić takie słowa: ci kapelacy iako psi wyią, a z boku nie wiedział kto słyszy y przy kim mówi, a przy nim stał człek z teyże bursze y opowiedział te słowa Xiędzu Rektorowi,,". Oczywiście stała się znowu „wielka transakcja" za takie „gębkowanie". — Nie ostatnie słowo miewała w sporach uzualistów instancja kobieca. Wprawdzie pan starszy, czyli prymas przypominał swym ludziom staropolskie przysłowie o „djable i kobiecie" (dokładniej babie), jednak nie na wiele się to zdało. Pięść kobieca bywała także silną i skorą do „transakcyj", nawet do „rozbicia i podeptania cymbału". Podstępne wyłudzanie pieniędzy od jakiejś „uzualistowej" przez kolegę jej męża bez jego wiedzy, stało się powodem admonicji ze strony pana prymasa, tem bardziej że „uzualistowa" „...gwałtem z niego zdarła kontusz". Prymas słusznie zauważył, że „bez rozkazania męża żadna żona nie iest porywcza do niczego dawania ani odbierania powinna bydź". A że „uzualistowa" idąc przez cały Stradom wyklinała i wołała słowa nieuczciwe, przeto prymas uczynił winnemu wierszem następującą „dyskrecyą":

Karz żonę, nie pozwalay, day hamulec gębie:
Gdy za nie w penowanej (karnej) nie chcesz bydź potrzebie, —

co też wpisano uroczyście do protokułu („compendium decretorum"). Takich spraw z powodu wyzwisk, czyli — jak czytamy w aktach uzualistów — z powodu „mów rodackich", zawierają akta wiele.

Jak widzimy, nasi podmajstrzy-śpiewacy krakowscy nie wiele różnili się od „Majstersingerów" norymberskich. I oni też obok urządzeń „allgemeine Rauferei" klecili wiersze, wchodząc niekiedy na Parnas, nie zawsze dostępny dzisiejszemu czytelnikowi, jakby dowodził następujący wierszyk z aktów:

Dopomóż mym zamysłom Wszechmogący Boże,
Wszak za Twoim powodem wszytko człowiek może.
I za Manudukcyą Twoią Święta Panno,
Cherubim et Seraphim, prześliczna Dyanno.

Wiele innych wierszyków okolicznościowych zawierają akta, lecz nie będziemy im miejsca poświęcali, ponieważ są utrzymane na wyżynie znanej nam z „powinszowań noworocznych".

Uzualiści byli niewątpliwie najniższą warstwą muzyczną (mimo ich poglądów na „partacy"). Na tej płaszczyźnie spotykali się z niejednym kantorem małego miasteczka lub wsi większej, odznaczając się awanturniczością, skłonnością do „crapuli" i kleceniem wierszyków okolicznościowych. Ich niewątpliwą zasługą było podtrzymywanie rodzimego pierwiastka w muzyce, owej muzycznej „mowy rodackiej", która rzadko sięgała do warstw wyższych, zapatrzonych w muzykę włoską, w „ars", z ciekawości jedynie niekiedy sięgających do „usus". Uzualiści staropolskiego typu zniknęli w XIX wieku w miastach. Na wsiach można ich spotkać jeszcze. Są to — jak dotychczas przynajmniej — jedyni piewcy chwały muzycznej „mowy rodackiej".

III. MATERJAŁY DO DZIEJÓW KAPELI KATEDRALNEJ KRAKOWSKIEJ OD ŚMIERCI G. G. GORCZYCKIEGO (1734) DO KOŃCA XVIII WIEKU

Wawelska katedra rozporządzała już w I połowie XVII wieku trzema kapelami: rorancką, założoną w r. 1543 przez Zygmunta Starego i mieszczącą się w kaplicy zygmuntowskiej, kapelą katedralną, założoną w r. 1618 i odbywającą swe produkcje na chórze głównych organów i kapelą angielistów, założoną wkrótce potem i śpiewającą u stóp mauzoleum św. Stanisława. Wiedziano dotychczas głównie o istnieniu kapeli roranckiej, domyślano się istnienia kapeli katedralnej, mięszając ją z kapelą rorancką, natomiast nie wiedziano, że istnieli również „angieliści", którzy obok gregorjańskiego chorału wykonywali także utwory chóralne. Dzieje kapeli roranckiej do końca XVIII wieku są na podstawie materjałów archiwum wawelskiego zbadane. Dwie inne kapele czekają na swe monografje.

W niniejszej pracy mam zamiar zająć się losami kapeli katedralnej w XVIII wieku, i to dopiero od daty śmierci Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego, t. j. od r. 1734, do lat dziewięćdziesiątych, w których kantorat wawelski obejmuje Franciszek Ksawery Kratzer. Jest to prawie nie znany okres dziejów muzyki w Krakowie, jak wogóle i w Polsce. Odnośnie do tych czasów prace dotychczasowe obfitują w bardzo wielką ilość błędów. Chronologja historji muzyki polskiej w XVIII w. pozostawia tak wiele do życzenia, iż dokładne zbadanie źródeł tak ważnych, jak archiwalne źródła wawelskie, przyczyni się niewątpliwie do uporządkowania dziejów naszej muzyki w okresie, w którym akty zaborcze ościennych państw przyczyniły się w niemałym stopniu do upadku muzyki polskiej, już coprawda nie stojącej na tej wyżynie, jaką osiągnęła była w połowie XVII wieku. Zarówno X. Dr. Józef Surzyński, jak i Aleksander Poliński odczuli instynktownie, że wraz ze śmiercią G. G. Gorczyckiego kończy się dawna świetność muzyki religijnej w Polsce. Zajmiemy się zatem okresem zupełnego upadku jej, ograniczając się do Krakowa gdzie chwilowo (po śmierci Jacka Różyckiego i Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego) dzięki twórczości Gorczyckiego zdawały się odżywać piękne tradycje Liliusów, Mielczewskich i Pękielów.

Dziejów kapeli katedralnej krakowskiej nie mam zamiaru przedstawić w osobnej monografji, a to z tego powodu, że materjały archiwalne bezpośrednio pochodzące z tej kapeli aż do r. 1727, zaginęły. Od r. 1618 aż do tej daty jedyne wiadomości o kapeli katedralnej, która w przeciwieństwie do roranckiej była *wokalno instrumentalną*, dadzą się (narazie przynajmniej) uzyskać z ksiąg kapitulnych, zwanych „Acta actorum capitularia", choć i one wykazują kilka luk, dotkliwych zwłasz-

cza dla monografów, zajmujących się działającymi w Krakowie kompozytorami, Fr. Liliusem i B. Pękielem w pierwszym rzędzie. Monografje o Hannibalu Orgasie, Franciszku Liliusie, Bartłomieju Pękielu, Danielu Fierszewiczu i Gorczyckim, jako o kapelmistrzach tej kapeli, zajmują się wzgl. zajmą się fragmentami jej dziejów. Losy zrządziły, że właśnie z okresu upadku (po śmierci Gorczyckiego) rozporządzamy pełniejszą ilością źródeł Tu należą następujące księgi w archiwum wawelskiem: 1. Regestrum Capellae Musices Ecclesiae Cathedralis Cracoviensis a mense octobri anni 1726 (do r. 1834), 2. Acta actorum capitularia, tomy XXI (1731 — 1746), XXII (1746 — 1754), XXIII (1754 — 1765), XXIV (1765 — 1775), XXV (1776 — 1787), XXVI (1787 — 1795), 3. Acta Capituli Minoris (kapituły wikarjackiej) tomy obejmujące lata: 1727 — 1798 (5 tomów). W dalszym ciągu tej pracy cytować będę te źródła w skrótach: RCM, AAC i ACM.

Dzielę pracę na 3 rozdziały, wychodząc z założenia, że nawet te źródła nie dają możności przedstawienia ciągłości dziejów kapeli katedralnej. Stąd również pochodzi tytuł tej pracy, który nie mógłby brzmieć: „Dzieje kapeli katedralnej krakowskiej".

I.

KAPELMISTRZE KAPELI KATEDRALNEJ OD R. 1734

Osobna monografja o Grzegorzu Gerwazym Gorczyckim da nam obraz działalności jego jako kapelmistrza, którym był od r. 1698 do 1734. Następcą jego był:

X. Andrzej Tadeusz Nawrat. będący równocześnie kapelmistrzem roranckim. Już za życia Gorczyckiego piastował w kapeli katedralnej godność „Vicemagistra Capellae Ecclesiae Cathedralis Cracoviensis". Nie będę się nim zajmował w tej pracy, ponieważ wszystkie szczegóły biograficzne zamieściłem w III części „Materjałów" roranckich. X. Nawrat zmarł w marcu r. 1739. Po nim został kapelmistrzem katedralnym. Wacław Maxylewicz, ponieważ data śmierci Nawrata zbiega się z datą objęcia stanowiska kapelmistrza przez Maxylewicza. Nie jest jednak zupełnie pewnem czy Nawrat był rzeczywistym kapelmistrzem, czy też tymczasowym. Prawdopodobnie panowało po śmierci X. Gorczyckiego pewne „interim", podczas którego kapelą katedralną kierowało kilku (może tylko dwóch) tymczasowych kapelmistrzów, między nimi też X. Andrzej Bargiel, o którym posiadamy szereg wiadomości. Należał pierwotnie do kapeli jezuickiej jako minorum ordinum clericus. Otrzymawszy od X. Gorczyckiego świadectwo swej „peritiae cantus figuralis et choralis", zgłosił się do gremium wikaryjskiego w katedrze i w dniu 25 maja r. 1730 został przyjęty jako wikarjusz katedralny. W r. 1734 po śmierci Gorczyckiego otrzymuje zajmowaną przez tegoż prebendę w kapeli angielistów, z której zrezygnował w r. 1776. Wikarjusze wybrali go w r. 1747 swym wicekantorem, którym był do końca życia. Zmarł w r. 1780. Jak Nawrat, tak i Bargiel nigdzie wprawdzie nie są wyraźnie nazwani „magistrami capellae", jednak różne wzmianki każą się domyśleć, że nimi byli de facto. W rachunkach kapeli n. p. czytamy pod datą ostatniego dnia października r. 1738 następującą notatkę: „dało się X-u Barglowi pro musicis vocalistis et instrumentistis et impensis variis stante functione eius — 372 fł. 27 gr.". Z drugiej strony nie ulega żadnej wątpliwości, że Wacław Maxylewicz był kapelmistrzem katedralnym od r. 1739, w którym zmarł X. Nawrat, wicekapelmistrz kapeli jeszcze za życia X. Gorczyckiego i jego naturalny następca.

Te prowizorja ustały z chwilą, gdy kapelmistrzem stałym został:

Wacław Maxylewicz.

Błędy dotychczasowych prac z zakresu historji muzyki polskiej, zajmujących się także dziejami muzyki w Krakowie, polegały na tem, że kapelę rorancką identyfikowano często z kapelą katedralną, uważając kapelmistrzów jednej za kapelmistrzów drugiej i nazywając ich bez wyjątku księżmi, choć nimi nie zawsze byli, jak to dotyczy zwłaszcza dyrygentów kapeli katedralnej. Czynił to Sowiński (a za nim inni), podając spis dyrygentów kapeli roranckiej. Umieścił między nimi X. Gorczyckiego, choć ten był wyłącznie kapelmistrzem katedralnym. Umieścił w tym spisie także Maxylewicza, choć do kapeli roranckiej nie należał; nazwał go księdzem, choć Maxylewicz był osobą świecką. Uczynił to mimo że podał cenne materjały, dziś już zaginione, z których wynika. że Maxylewicz umierając pozostawił żonę i córki. Poliński nie wspomina w swych „Dziejach muzyki polskiej" o nim. X. Surzyński, opierając się na Sowińskim, powtarza te same błędy. — Na pod-

stawie znalezionych przezemnie materjałów w archiwum wawelskiem, mogę uzupełnić dotychczasowe wiadomości o Maxylewiczu.

Daty miejsca urodzin jego nie znamy. Nie wiemy też nic o jego życiu, aż do roku 1739, w którym został następcą Nawrata na stanowisku kapelmistrza katedry krakowskiej. Zmarł 24 stycznia r. 1745, jak dowodzi fragment pewnego rękopisu, użyczonego Sowińskiemu przez Ambrożego Grabowskiego: „A. D. 1745, die 24 Januarii, post primas vesperas Conversionis S. Pauli Apostoli, rediens domum sanus mente et corpore, dominus Vincentius (!) Maxylewicz, capellae magister ecclesiae cathedralis cracoviensis ab annis 6, acquiescens in sella, subito in illa pronus in faciem concidit tam potenti casu, ut post aliquot Pater noster nullo verbo aut sensu edito expiraverit; tumulatus die 26 apud PP. Bernardinos in habitu illorum cum in sedulitate, pietate, modestia, mansuetuine ac magno capellae cathedralis squalore ac moestitia. Vir in arte musica praestans ac *compositor nobilis*, in sedulitate, pietate, modestia, mansuetudine ac imbuendis eadem arte ingeniis puerorum nulli secundus, cui post *annos sexaginta vitae* ac laborum pro gloria et ecclesia Dei toleratorum det Dominus requiem in coelis opulentem ex animo precor et voveo".

Wynika z tego, że Maxylewicz urodził się około r. 1685. Sowiński, nie znający języka łacińskiego, nie mógł oczywiście wyzyskać źródła powyższego; mylnie też twierdził, iż Maxylewicz został następcą Gorczyckiego. Kiedy Maxylewicz został kapelmistrzem katedralnym, tego na pewno nie wiemy. Stało się to najprawdopodobniej w listopadzie r. 1739; w tym miesiącu otrzymał zaliczkę („in vim salarii") 108 fl. Notatka ta stwierdza wiarogodność owego łacińskiego źródła, według którego Maxylewicz był kapelmistrzem katedralnym przez 6 lat (1739 — 1745).

Działalność jego była zbyt krótka, aby można na podstawie kilku notatek archiwalnych wydać sąd o niej. Niewątpliwie był gorliwym w spełnianiu obowiązków. I tak n. p. za czasów jego kapelmistrzowstwa naprawiono na małym chórze pozytyw (małe organy przenośne), sprowadzono z Lipska dwie trąby (puzony) i waltornie za 254 fl., naprawiono większy pozytyw i wielkie organy (organmistrz: Szymon Popiałkowski), na których grywał zasłużony organista Stanisław Woynarowski.

W źródle, na które powołuje się Sowiński, jest mowa o gorliwości, z jaką Maxylewicz wpajał w umysły chłopców zasady sztuki muzycznej. Zdanie to odsłania nauczycielską działalność Maxylewicza. Istotnie, zadaniem albo kantora szkoły katedralnej (którym bywał kapelmistrz katedralny) albo tegoż kapelmistrza było uczyć „wokalistów czyli dyskancistów" (jak czytamy w „Regestrum") śpiewu i zasad muzyki. Ponieważ kapituła łożyła na ich wykształcenie (także w śpiewie liturgicznym), przeto ich obowiązkiem było brać udział w czynnościach kapeli katedralnej. Za dyrekcji Maxylewicza śpiewało w kapeli 3 dyskancistów (później 4), których utrzymanie kosztowało 40 fl. miesięcznie. Szczególne względy kapituły posiadał wówczas dyskancista Jakób Daum. Ponieważ zdarzało się, iż kapelmistrz katedralny i kantor szkoły katedralnej bywali jedną i tą samą osobą, przeto można przypuścić, iż także co do osoby Maxylewicza zachodził ten fakt. Nie byłoby bowiem dość zrozumiałem to podkreślenie w źródle łacińskiem nauczycielskiej gorliwości Maxylewicza, gdyby miała ograniczyć się do uczenia trzech dyskancistów.

Maxylewicz zmarł nagle w dniu 24 stycznia r. 1645. Kapituła zapłaciła w dniu 29 stycznia koszta pogrzebu, wynoszące 54 fl., wdowie zaś ofiarowała 36 fl.

Sowiński pisze w swym „Słowniku" o Maxylewiczu: „Zostawił kompozycje kościelne, złożone w bibljotece katedry krakowskiej". Kompozycji tych zachowało się kilka.

Po Maxylewiczu objął kierownictwo kapeli.

X. Ludwik Kosmelius, nie znany dotychczas w dziejach naszej muzyki. Nie jest nawet rzeczą zupełnie pewną, czy był narodowości polskiej. W tych czasach spotykamy nawet wśród wikarjuszy katedralnych obcokrajowców (!). Po tym muzyku nie pozostały żadne kompozycje w zbiorach wawelskich. Nie posiadamy też żadnych innych wiadomości, prócz tej, że kapituła nadała mu 8.I. 1746 r. psałterję. W tymże roku Kosmelius zmarł lub ustąpił ze stanowiska kapelmistrza katedralnego, kapituła zaś powierzyła rządy kapeli muzykowi, którego również nie wymieniają prace z zakresu historji muzyki polskiej. Był nim:

Adam Zygmuntowski.

Pochodził z krakowskiej rodziny, która z judaizmu przeszła w r. 1696 na katolicyzm. Z rodziny tej wyszedł szereg muzyków. Adam Z. był prawdopodobnie synem Franciszka Z. i otrzymał dyrygenturę kapeli katedralnej w dniu 2 kwietnia r. 1746. W kapeli znajdował się też syn jego, prawdopodobnie identyczny z Teodorem Zygmuntowskim, który był przedtem uczniem muzycznej bursy jezuickiej. Syn Adama Z. pozostał w kapeli długo; jeszcze w r. 1786 figuruje w spisach kapeli katedralnej. Natomiast Adam Zygmuntowski ustąpił już w czerwcu r. 1748.

Następcą jego został wikary katedralny:

X. Jan Kapiński.

Bliższych szczegółów o nim nie posiadamy. W r. 1747 był już „cantor in choro ecclesiae", kapituła zaś powołała go 6 lipca r. 1748 na swego kapelmistrza. Urząd ten zajmował do r. 1760, w którym dobrowolnie zrezygnował w dniu 12 kwietnia. Nie wiemy nic o rodzaju muzycznych kwalifikacyj Kapińskiego. Po rezygnacji był nadal wicekantorem katedry; zrezygnował jednak 22 grudnia r. 1762 i został przełożonym szpitala św. Marcina. Zmarł na tem stanowisku prawdopodobnie z końcem r. 1767, ponieważ z początkiem następnego roku jest o nim w AMC mowa jako o nie żyjącym.

Andrzej Cienkiewicz, również nie znany z dziejów muzyki polskiej, był — zdaniem kapituły — „peroptime gnarus artis musicae", dlatego w dniu 12 kwietnia r. 1760 powołano go na następcę X. Kapińskiego. Był przedtem członkiem kapeli katedralnej, prawdopodobnie od grudnia r. 1748. Kapituła oddała mu w dzierżawę wieś Byszycę, z której dochody były przeznaczone w myśl fundacji dla kapelmistrza katedralnego. Gdy w r. 1767 kapituła dowiedziała się, że Cienkiewicz oddał Byszyce w poddzierżawę, pozbawiono go „in poenam eius facti" dzierżawy. Ponieważ Cienkiewicz poczynił wobec trzecich osób pewne zobowiązania jako dzierżawca Byszyc, a osoby te zwróciły się później z pretensjami do kapituły, grożąc jej nawet sekwestrem, przeto kapituła zmuszona była prowadzić procesy, które wymagały wielu kosztów, a które trwały jeszcze w r. 1775, odbywając się we Lwowie, jako siedzibie austrjackiego gubernium. Dalszych losów Cienkiewicza nie znamy. Nie wiemy, kiedy ustąpił jako kapelmistrz katedralny. W RCM wymienione jest jego nazwisko po raz ostatni w r. 1766; nie dowodzi to jednak, że wtym czasie ustąpił, ponieważ rubryki rachunkowe w RCM wspominają często tylko „magistra kapeli", nie wymieniając jego nazwiska. Według wszelkiego prawdopodobieństwa Cienkiewicz był kapelmistrzem do r. 1774: w tym bowiem roku dopiero wypłynęła sprawa Byszyc i kosztowny proces. Następcą Cienkiewicza został:

X. Bernard Bittner, powołany na to stanowisko przez kapitułę w dniu 20 maja r. 1774. X. Bittner był też kapelmistrzem roranckim. Osobą jego zajmowałem się w „Nowych materjałach do dziejów kapeli rorantystów" (str. 16 — 17), stąd tu nie będę powtarzał szczegółów podanych w tamtej pracy. Dodam tylko kilka nowych. X. Bittner był przedtem zakonnikiem, Dominikaninem. Otrzymawszy dyspensę, został w r. 1774 wikarym katedralnym i jako „cantus figuralis bene peritus" otrzymał w tymże roku prebendę angielicką w dniu 12 kwietnia, poczem niebawem został kapelmistrzem katedralnym. W r. 1787 zrzekł się X. Bittner kierownictwa kapeli katedralnej, zachowując nadal kierownictwo kapeli roranckiej. Kapituła zaś powołała na dyrygenta katedralnego swego notarjusza, którym był

X. Maciej Podgórski.

O tym kapelmistrzu znajdujemy wzmianki już u Sowińskiego (bez podania imienia), który twierdzi że X. Podgórski był następcą X. Bittnera jako kapelmistrza roranckiego i że dyrygował tą kapelą od r. 1780 — 1791. Wiadomości te są mylne. Z nazwiskiem Podgórskiego, jako wikarjusza katedralnego, spotykamy się w AAC po raz pierwszy w dniu 4 maja r. 1776, gdy kapituła nadaje mu mansjonarję. Równocześnie był Podgórski członkiem kapeli katedralnej, w której nazwisko jego pojawia się w r. 1777. Prebendę angielicką otrzymał w r. 1783 w dniu 1 marca, tegoż zaś samego roku w dniu 5 lipca został penitencjarzem fundacji Foxa; piastował zatem analogiczne godności, jak dawniej X. G. G. Gorczycki. Był równocześnie i zastępczo notarjuszem kapituły, w r. 1785 natomiast ma już tytuł „apostolicus et (praelibati) capituli notarius". W tymże roku w dniu 30 września zawiera z penitencjarzami foxjańskiemi układ na mocy którego penitencjarze odstępują mu w dożywocie swą „kamieniczkę na Zamku przy kanale będącą" pod warunkiem dokonania remontu i opłacania im po 6 latach aż do

śmierci 12 złp. rocznego czynszu. Gdy w r. 1787 X. Bittner zrezygnował ze stanowiska w kapeli katedralnej, powierzono X. Podgórskiemu tymczasowo kierownictwo tejże z obowiązkiem kształcenia 4 chłopców-dyskancistów. Tymczasowość jednakże tego stanowiska zamieniono podczas kapituły majowej t. r. na stałość. W r. 1793 spotykamy w RCM po raz ostatni nazwisko X. Podgórskiego (w rachunkach z miesiąca września). W następnym roku figuruje jako kapelmistrz katedralny F r a n c i s z e k K s a w e r y K r a t z e r, który w kapeli występował już w latach sześćdziesiątych i zmarł w r. 1818, pozostawiwszy niezmiernie interesujący pamiętnik. Biografję i ocenę działalności Kratzera pozostawiam do przedmowy, która poprzedzi wydanie tegoż pamiętnika w krótkim czasie.

Rzeczą interesującą będzie zestawienie nazwisk kapelmistrzów roranckich i katedralnych od końca XVII do XVIII wieku.

KAPELA RORANCKA

1694—1736 (?): X. Jan Porębski.
1736—1739: X. Andrzej Tadeusz Nawrat.
1739—1761 (?): X. Józef Tadeusz Benedykt Pękalski.
1761 (?) — 1782 (?): X. Maciej Zieleniewicz.
1782—1794 (?): X. Bernard Bittner.

KAPELA KATEDRALNA

1698—1734: X. Grzegorz Gerwazy Goreczycki.
1734—1739: X. Andrzej Tadeusz Nawrat wzgl. X. Andrzej Bargiel.
1739—1745: Wacław Maxylewicz.
1745—1746: X. Ludwik Kosmelius.
1746—1748: Adam Zygmuntowski.
1748—1760: X. Jan Kapiński.
1760—1774 (?): Andrzej Cienkiewicz.
1774 (?) — 1787: X. Bernard Bittner.
1787—1794: X. Maciej Podgórski.

(*D. c. n.*)

Prof. Dr. Adolf Chybiński (Lwów).

POCZĄTKI MUZYKI X. ANTONIEGO ARNULFA WOROŃCA



Cenny artykuł D-ra Antoniego Millera, umieszczony w „Wiadomościach Muzycznych" (Nr. 4 lipiec 1925 r.) p. t. „Jan Dawid Holland i Antoni Arunet Woroniec jako pierwsi twórcy podręcznika teorji muzyki w języku polskim",wymaga kilka uwag uzupełniających.

Bibljoteka Jagiellońska w Krakowie posiada egzemplarz podręcznika Ks. Worońca (sygn. 5.271. L), niezaopatrzony rokiem wydania. A więc obok wydania z r. 1809 — (egzempl. Bibl. Uniw. w Wilnie), na którem Sz. Autor oparł swój artykuł w „Wiadomościach Muzycznych", istniało jeszcze inne wydanie bez roku. Brak wszelkich danych na stwierdzenie, czy jest to *pierwsze* wydanie „Początków muzyki", czy też późniejszy *przedruk* wydania z r. 1809. O ile z cytatów, umieszczonych w artykule D-ra Millera, wynika obydwa wydania są identyczne i opatrzone „18 tablicami rzniętemi"; niestety z oprawnego egzemplarza Bibljoteki Jagiellońskiej te tablice w barbarzyński sposób wydarto.

Dr. A. Miller niewątpliwie przez pomyłkę podał błędnie drugie imię Ks. Worońca; w tytule bowiem i w pozwoleniu kościelnej władzy na publikację pracy wydrukowane są imiona *Antoni Arnulf*, a nie: Antoni Arunet. Umieszczone na wstępie pozwolenie władzy kościelnej nosi datę: *„Horodisci Anno 1803. die nona Augusti."* A więc rękopis oryginału przedłożył Ks. Woroniec kilka lat przed publikacją i do druku przystąpiono prawdopodobnie w trzy lata później, na co wskazuje data „Dedykacji": „Datt. w Ś. Krzyżu 1806. dnia 6 Junii".

W przedmowie „do czytelnika" zaznacza X. Woroniec, że jest „pierwszy, który o chorale w Polskim języku pisze". Pod tym względem myli się X. Woroniec. Poprzedził go bowiem — prócz dwóch autorów XVII. wieku t. j. Alexandra Gorczyna („Tabulatura muzyki" 1647) i Mikołaja Dyleckiego („Gramatyka śpiewu" 1677) — bezpośrednio *X. Wacław Hrabia Sierakowski* w 3 tomowem dziele, wydanem w Krakowie w r. 1795 i 1796 p. t. *„Sztuka Muzyki dla Młodzieży Krajowey"*.

X. Woroniec dzieła W. Sierakowskiego nie

znał, a jednak pośrednio z nim polemizuje, gdy na str. 7 mówi:

„Nie zdało mi się w tem piśmie krytykować Polaków, będąc sam współrodakiem, słyszałem tylko i to zdaleka, że w Muzyce są figury zwane w Polskim języku Gółki, Ogonatki, Fuzy proste. Radzę wszystkim współziomkom moim, póki jaśnieyszych i grzecznieyszych imion właściwych figurom nie wynaydą, utrzymać imiona łacińskie."

Tym właśnie autorem, który owe nazwy, jak: Gółka, Ogonatka, Fuza prosta, Chroma $(\frac{1}{8})$, Dwoy-Chroma $(\frac{1}{16})$, Troy—Chroma $(\frac{1}{32})$ wprowadził, jest właśnie W. Sierakowski (Tom I. str. 98.).

Sławne dzieło *X. Gaspara Schotta* Soc. Jezu, kilkakrotnie cytowane przez X. Worońca, nie nosi tytułu „De Magia Phonologica", jak podaje Dr. A. Miller w swoim artykule, lecz:

Magia universalis naturae et artis.

Egzemplarz tej encyklopedji wiedzy w wieku XVII posiada Bibljoteka Jagiellońska i to w dwóch wydaniach, jedno z r. 1657 (Herbipoli), drugie z r. 1677 (Bambergae). Jestto dzieło, złożone z czterech potężnych tomów, z których *tom drugi*, zatytułowany *Magia Acustica*, poświęcony jest muzyce i składa się z siedmiu ksiąg; z nich to księga I. nazywa się *Magia phonologica*, księga VI. *Magia Musica* a księga VII. *Magia Symphoniurgica*.

Dzieła Gaspara Schotta były u nas rozpowszechnione; prócz „Magji". Szczegółowo omówił X. Schott muzykę w innej encyklopedji, również zachowanej w Bibl. Jagiellońskiej p. t. „Cursus Mathematicus". Obok drugiego Jezuity *Atanazjusza Kirchera* („Musurgia" 1650) był Schott główną powagą dla X. Worońca. Prócz tych dwóch autorów wspomina Woroniec jeszcze pracę francuska *M. Bailleux* o muzyce, wydaną w r. 1770.

X. Wacław Sierakowski jest bardziej „postępowy"; opiera się w swej „Sztuce Muzyki" przeważnie na literaturze francuskiej; źródłem jego wiedzy jest *J. J. Rousseau* „Dictionnaire de musique i pośrednio J. Ph. Rameau „Systeme de musique théorique" i G. Tartini „Trattato di musica".

Beata Doleżalówna (Kraków).

ZYGMUNT AUGUST

OPERA W 5-CIU AKTACH TADEUSZA JOTEYKI



eatr Wielki otworzył w sobotę 29-go sierpnia podwoje swe wielką polską premjerą — dobry to „omen" dla rozpoczynającego się sezonu operowego, w ciągu którego kilka dużych nowości polskich ma ujrzeć nareszcie światło kinkietów.

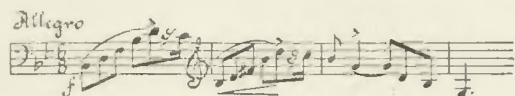
„Zygmunt August" jest w dziejach rodzimej literatury muzycznej pierwszym od niepamiętnych czasów wielkim utworem lirycznym, o charakterze wybitnie narodowym, zaznaczającym się nietylko w treści, ale także i w muzyce, nawskroś polskiej, ze względu na swą przejrzystość, melodyjność i szczerość.

Libretto zaczerpnął Joteyko z dwóch ostatnich części dawno nie granej słynnej trylogji L. Rydla: „Królewski Jedynak", „Złote więzy" i „Ostatni", znany pod ogólną nazwą „Zygmunt August". Fabuła dramatu jest tu ujęta raczej w szereg doskonale przez Joteykę wybranych obrazów scenicznych, niż w zwięzłe libretto, w ścisłem tego słowa znaczeniu. W danym wypadku nie jest to, u librecisty, brakiem zmysłu scenicznego, lecz dobrze zrozumianą psychologją słuchacza, którego uwaga i zaciekawienie, w utworze tego rodzaju, skupiają się przedewszystkiem na najbardziej historycznych momentach dzieła. Dlatego też obrazy takie jak „Koronacja Barbary", „Śmierć Barbary" i „Unja Lubelska" zostały przez autora ze specjalną pieczołowitością opracowane i wywierają na słuchaczu największe wrażenie.

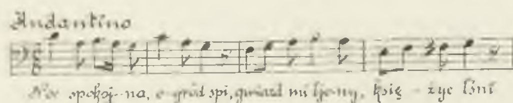
Od początku do końca opery wyczuć się daje wielka pewność ręki Joteyki w wywoływaniu nastrojów, zarówno pod względem samej inwencji muzycznej (bardzo charakterystyczne i znakomicie odpowiadające osobom dramatu i sytuacjom scenicznym motywy), jak i pod względem instrumentacji — barwnej, subtelnej, o napięciu dynamicznem miejscami wprost imponującem.

Wiosenny romantyczny nastrój 1-ej odsłony, „Ogrodu Radziwiłłów" w Wilnie, przesiąknięty

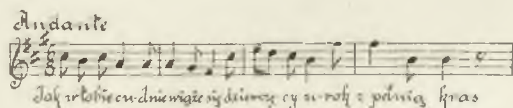
jest głębokim liryzmem. Jakiś cichy szmer, jakby wietrzyk muskający zlekka gałęzie drzew parku (skrzypce i altówki divisi con sordino), a na tem tle wyłaniający się motyw wiosenny budzącego się uczucia nastroju słuchacza poetycznie:



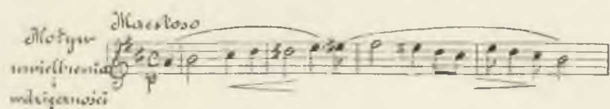
Przebiega paź przez scenę z listem króla do Barbary... W głębi ogrodu pojawiają się bracia Radziwiłłowie, w otoczeniu dworzan, w zamiarze pojmania monarchy na schadzce z ich siostrą i zniewolenia go do ślubu... Słychać lutnie — wszyscy się ukrywają — nadchodzi Zygmunt August z Bekwarkiem, który śpiewa dla Barbary:



Wyczekiwana nadchodzi. Bekwark chowa się... Pierwsze słowa Barbary są muzycznie, pełne prostoty i słodyczy, a odpowiedź rozkochanego Zygmunta tchnie szczerem uczuciem:



Lecz chwile ekstazy przerywają zdradziecko bracia Barbary. Król oburzony, lecz pełen godności objawia, iż poślubi Barbarę z własnej woli, a nie pod brutalnym i podstępnym naciskiem braci ukochanej. Szlachetny jest tu motyw, na $\frac{9}{8}$, godności królewskiej i piękna replika, na $\frac{6}{8}$, Barbary, która w obawie posądzenia jej o udział w zasadzce, odmawia swej ręki królowi. Wymownie i gorąco przemawia Zygmunt August— Barbara ulega, zrozumiawszy, że król ją o zmowę nie posądza, poczem wszyscy idą ku kaplicy, gdzie król poślubi Barbarę:

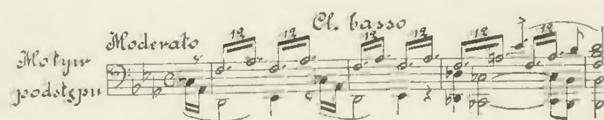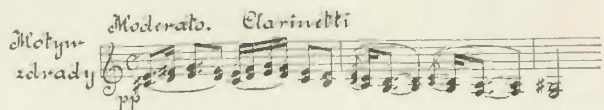


W odsłonie następnej, w komnacie na Wawelu, stara Królowa Bona naradza się z Górką, Kmitą, Boratyńskim i Tenczyńskim. Ten ostatni ma odmówić królowi przewodniczenia w pochodzie koronacyjnym. Joteyko używa tu dwóch charakterystycznych motywów, ponurego motywu



TADEUSZ JOTEYKO

bas-klarnetu, jako symbolu podstępnej Bony i motywu klarnetów, jako zdrady:





Nadchodzi król. Bona usiłuje napróżno odwrócić syna od zamiaru koronowania Barbary. W chwilę potem Zygmunt August pociesza zasmuconą Barbarę i zdobi jej szyję królewskim strojem perłowym...

Z podwórza Wawelu słychać odgłos trąb.

Tylna zasłona rozsuwa się na salę koronacyjną i rozpoczyna się wspaniały uroczysty pochód. Wchodzą duchowni z X. Prymasem na czele, biskupi, rycerstwo w pełnej zbroi, panowie, dygnitarze i dworzanie, niosący miecz, berło, jabłko i koronę. Motyw pochodu jest wolnym, zbliżonym do poloneza marszem.
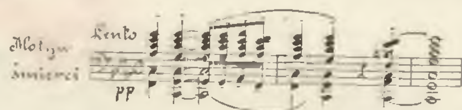
Wchodzi król z Barbarą — nastrój podniosły, znakomicie przez Joteykę wyzyskany, zamącony raptem przez historyczny incydent z Tenczyńskim, który rzuca laskę marszałkowską królowi pod nogi i występuje z zarzutami przeciw Barbarze. Słuszny i srogi gniew króla hamuje sama Barbara.

Rozprawę z Tenczyńskim odkłada monarcha na później i, biorąc za rękę Barbarę, rozpoczyna sam pochód uroczysty. Wśród fanfar i gromkich wiwatów udaje się cały ten świetny orszak przed stopnie ołtarza....

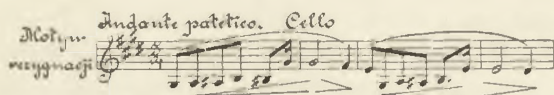
Nastały smutne czasy... Zdrowie młodej Królowej pogarsza się z każdym dniem — zdradliwe leki Bony działają. Bona tryumfuje, cieszy się, że środki jej skutkują... A gdy wszystko się skończy, według jej planów pomyślnie, wyjedzie, powróci do Italji swej ukochanej. („Frotola italiana" śpiewana w tym miejscu przez Bonę należy jeśli nie do najlepszych to bądź co bądź do najmelodyjniejszych ustępów opery i przyczyni się żywo do rozpopularyzowania nazwiska autora.)

Obraz następny, „Śmierć Barbary" jest jednym z kulminacyjnych momentów dramatu. W orkiestrze odzywa się motyw elegji.

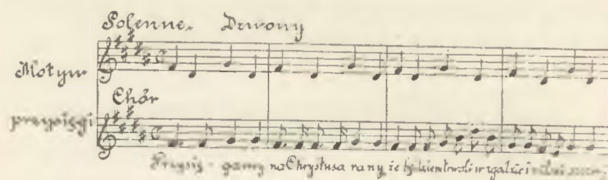
Na tle tego intermezza ukazuje się żywy obraz według Simlera: wśród kotar łoże, na niem leży umierająca Barbara, obok niej siedzi zrozpaczony król.



Barbara dziękuje królowi za dane jej szczęście i za doznane dobrodziejstwa i rozpacza, że nie obdarzyła go potomkiem — przyznaje się wreszcie, że używała przysyłanych jej w tym celu leków... Król podejrzewa, że to matka jego przesyłała owe tajemne zioła z zamiarem pozbycia się znienawidzonej synowej... Ostatni duet jest pełen rzewnej i wzniosłej rezygnacji:

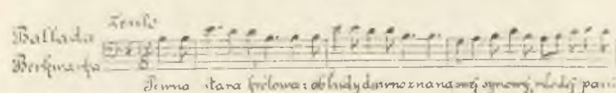


W życiu niepocieszonego po śmierci Barbary króla nadeszła wreszcie wielka, świetlana chwila— Unja Lubelska. To święte przymierze, tak doniosłe i owocne w skutkach dla obu narodów, natchnęło bardzo szczęśliwie Joteykę. Cały obraz „Unji" jest utrzymany w przepięknym i podniosłym nastroju. Duże wrażenie, po odczytaniu przez biskupa krakowskiego uroczystego aktu, wywiera scena przysięgi:



Historyczni twórcy unji, przy biciu dzwonów klękają. Pośrodku staje Zygmunt August z krucyfiksem — działa grzmią, wszyscy się unieruchamiają i odtwarzają porywająco słynny obraz Matejki...

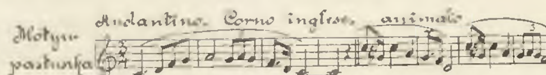
Ostatnia odsłona dzieje się Knyszynie. W ubranym kirem pokoju, przed portretem Barbary, siedzi król samotnie. Bekwark mu śpiewa



Piękny jest to motyw smutku Zygmunta.



Z oddali dochodzą melodyjne dźwięki sielskiej szałamei pastuszej:



Lecz smutek powraca gorzką falą — napróżno stary Prymas przypomina, że król ma dziecię ukochane — Unję lubelską... W modlitwie szuka teraz monarcha ukojenia, gdy nagle, w blasku księżyca, ukazuje się cień Barbary i wzywa Zygmunta Augusta do siebie... W ostatnich słowach umierający król błaga Boga, by miał w swej opiece losy Polski.

Trudno dziś sądzić o istotnej przyszłej popularności nowego tego polskiego dramatu muzycznego, który na licznie zebranej na premjerze publiczności stołecznej wywarł głębokie wrażenie. Autor i wykonawcy doznali słusznie przyjęcia owacyjnego.

Za jedną z największych zalet twórczości operowej Joteyki poczytuję jego bezwzględną szczerość i nierachowanie się z prądami rozpanoszonej po wojnie aż do znudzenia mody ustawicznej atonalności i ciągłych, mozolnie wykombino-

wanych dysonansów. Inwencja płynie w „Zygmuncie Auguście" obficie, melodyjnie, że tak powiem z głębi serca i dlatego właśnie wzrusza słuchaczy łatwo i bezpośrednio. Może w całości utworu wyczuć się daje pewien brak silnej i oryginalnej rytmiki, zato napotykają się chwile bardzo potężnego napięcia dynamicznego. Orkiestra brzmi wszędzie wzorowo, a paleta barw instrumentalnych jest u Joteyki wyjątkowo bogata i subtelna, barw jasnych czy jaskrawych, lecz zawsze jednakowo pięknych i wyrazistych. Styl zaś jest wszędzie szlachetny, pomimo kilku banalniejszych aryj, które właśnie najżywsze oklaski wywołały.

Obsada znakomita. P. St. Gruszczyński ujął aktorsko postać wielkiego a nieszczęśliwego monarchy z niezwykłą godnością i zarazem z ujmującą prostotą, a wokalnie stanął w zupełności na wysokości swego trudnego zadania. Prześlicznie brzmiał dźwięczny sopran p. Czapskiej w wdzięcznej roli Barbary, a postać Królowej Bony znalazła w p. Zboińskiej-Ruszkowskiej odtwórczynię pod każdym względem godną podziwu. Mniejsze role były wszystkie bardzo odpowiednio obsadzone i świetnie wykonane. Duża jest w tem zasługa p. Śledzińskiego, który tak sumiennie wszystkich solistów przygotował. Pp. Palewicz-Golejewski i Michałowski jako Radziwiłłowie, p. Narożny jako Tenczyński, p. Mossoczy jako Prymas, p. Mossakowski (jeden z najpiękniejszych współczesnych głosów barytonowych) jako Chodkiewicz, p. Wiśniewski jako Bekwark, pp. Jaroszówna i Skonieczna, jedna jako Anna, druga jako Paź królewski, pp. Kowalski, Szepietowski i Ivo jako Górka, Kmita i Boratyński i wreszcie p. Tokarski jako biskup krakowski w doskonałej swej recytacji — wszyscy i wszystkie dali tu wysoką miarę swego zapału i swych umiejętności aktorskich i śpiewaczych.

P. Adolf Popławski reżyserował i inscenizował po raz pierwszy w karjerze swej utwór narodowy polski — przyznać trzeba, że pokazał się artystą niepospolitym, obeznanym w najwyższym stopniu z wymaganiami wielkiej mise-en-scène'y historycznej. Najwymowniejszym tego dowodem były, między innemi, wspaniałe, każdy w swoim rodzaju, obrazy: „Śmierć Barbary" według Simlera i „Unja Lubelska" według arcydzieła Matejki.

Dyr. Emil Młynarski, kapelmistrz świetny i wytrawny, prowadził nowym utworem polskim z prawdziwym entuzjazmem i uwydatnił z niezwykłą subtelnością każdy szczegół pięknej partycji Joteyki.

Niektóre „skróty" wydają mi się jeszcze konieczne dla utrwalenia ostatecznego powodzenia „Zygmunta Augusta", przeważnie w dwóch obrazach „śmierci", gdzie powolne tempa dominują wszechwładnie.

Dyrekcji opery należy się uznanie za te wczesne i pod każdym względem udane otwarcie sezonu operowego 1925—1926.

Adam Wieniawski.

KATARZYNA JACZYNOWSKA

W PIĘCIOLETNIĄ ROCZNICĘ ŚMIERCI



Śmierć zabiera nam często ludzi, którzy stojąc u szczytu swoich sił i uzdolnień twórczych, mogliby jeszcze przynieść dużo drugim i sobie, umieliby hojną dłonią rozrzucać szczodrze skarby własnych duchowych wartości i talentów, którzy, słowem, opuszczając nas obudzają troskę i żal nietylko w gronie najbliższej rodziny, ale i w szerokich kołach całego społeczeństwa.

Pięć lat temu jesienią, w porze rozkwitających wrzosów, pożegnaliśmy jedną z najdzielniejszych pracowniczek na niwie polskiej sztuki muzycznej — prof. Katarzynę Jaczynowską. Dn. 3 września upłynęło lat pięć od chwili kiedy śmierć wzięła ją z pola pracy w pełni całkowitego rozkwitu jej sił artystycznych i pedagogicznych.

Prof. K. Jaczynowska (1873—1920) pochodzi z Szawel, z ziemi Kowieńskiej. W dziewiątym roku życia wstąpiła do konserwatorjum petersburskiego, w którem kształciła się pod kierunkiem Lütscha (autora znanego zbioru łatwych etiud fortepianowych) i Steina. Całkowity kurs konserwatorjum ukończyła mając zaledwie lat 20. Po uzyskaniu dyplomu „artysty wyzwolonego" przyjechała do Drezna, gdzie przez czas dłuższy pobierała lekcje prywatne od Antoniego Rubinsteina.

Już w latach szkolnych zwróciła na siebie uwagę siłą talentu i artystycznej indywidualności. Wcześnie też zaczęła występować publicznie.

Jednym z pierwszych głośniejszych jej występów był koncert kompozytorski Antoniego Rubinsteina, urządzony w Petersburgu, wkrótce po śmierci tego kompozytora (1894). Jaczynowska wykonała wtedy partję fortepianową znanego trio g-moll Rubinsteina (partję smyczków odtworzyli pp.: Leopold Auer i Aleksander Wierzbiłowicz), oraz wiele jego utworów solowych (między innemi



du Laurans 1906 pinx. *Msg. A. Kwiatkowski phot.*

KATARZYNA JACZYNOWSKA

nokturn skomponowany przez Rubinsteina niedługo przed śmiercią i dedykowany Jaczynowskiej). Koncert miał ogromne powodzenie.

W grze młodej laureatki konserwatorjum petersburskiego podnoszono „wysoce wyrobioną technikę, szeroki ton, wielką rytmiczność, doskonałą pedalizację i właściwe traktowanie charakteru każdej kompozycji"[1]). „Obsypana oklaskami uznania i zachęty" [2]) artystka od tej pory pasowana została na wirtuozkę.

Z kolei nastąpiły jej występy w różnych większych miastach europejskich: w Berlinie (w sali Bechsteina) w Dreźnie, Petersburgu, Moskwie, w Rydze, Wilnie i przedewszystkiem w Warszawie (w Filharmonji, Konserwatorjum, w Tow. Muzycznem, w sali Hermanna i Grossmana i t. d.) i w wielu miastach prowincjonalnych polskich. W sferach berlińskiego towarzystwa spopularyzował artystkę w swoim czasie popis w salonach ks. Szlezwicko-Holsztyńskiego, szwagra Wilhelma II wobec cesarzowej niemieckiej.[3]) Występy te i inne ostatecznie zadecydowały o wirtuozowskiej karjerze Jaczynowskiej.

W programach koncertów widnieją przeważnie nazwiska. Händla, Beethovena, Scarlatiego, Schuberta, Schumana, Szopena, Rubinsteina i Liszta. Są to kompozytorowie, z którymi obcowała najczęściej. Z właściwą sobie pieczołowitością artystyczną umiała wżywać się w ducha interpretowanych utworów, wnikając subtelnie w szczegóły, nadając jednocześnie całości odpowiedni wyraz, ożywiony własną silnie zarysowaną indywidualnością i temperamentem artystycznym. Posłuchajmy np. krytyki z „Schlesische Zeitung" (cytowanej przez „Echo muzyczne" z dn: 14 marca 1897 r.) po występie Jaczynowskiej na koncercie kameralnym Tow. Orkiestrowego we Wrocławiu. „P. Katarzyna Jaczynowska z Warszawy to natura nawskroś artystyczna, która bez wszelkich protekcji znajduje drogę do serca słuchaczów. Młoda czarodziejka posiada ton przedziwnie słodki i pieszczotliwy, a zarazem pełny i szlachetny. Fortepian śpiewa pod jej palcami, z wdziękiem poetycznego uderzenia łączy się pogłębienie treści interpretowanego utworu i zamiłowanie do poważnego repertuaru, co artystce prawdziwy zaszczyt przynosi."

Rzeczywiście, muzyka była żywiołem dla subtelnej organizacji pianistki, w języku muzycznym wypowiadała się ona najłatwiej i najszczerzej. Należała do rzędu tych „urodzonych" pianistów dla których granie jest jednym z koniecznych warunków życia, fortepian — najlepszym przyjacielem i powiernikiem nastrojów. Muzyka była jej chlebem powszednim, codzienną potrzebą duszy, absorbując całe dnie, miesiące i lata, stała się osią wszystkich zabiegów i usiłowań. W ten sposób

[1]) „Echo muzyczne" pod red. Al. Rajchmana r. 1896.

[2]) „Echo muzyczne" pod red. Al. Rajchmana r. 1896.

[3]) „Echo muzyczne" pod red. Al. Rajchmana r. 1896.

sztuka wypełniła jej życie od lat najmłodszych do ostatnich.

Od r. 1897 przybywa Jaczynowskiej nowe odpowiedzialne stanowisko: zostaje nauczycielką, potem od r. 1901 profesorem gry fortepianowej w Konserwatorjum warszawskiem. Jeszcze w roku 1899 uzyskawszy urlop, udaje się do Wiednia celem uzupełnienia studjów pod kierunkiem Teodora Leszetyckiego.

Od tej pory koncertuje przeważnie w Polsce, głównie w Warszawie i prowadzi stale klasę fortepianową w Konserwatorjum (początkowo kurs średni, potem wyższy). Na tem stanowisku pozostaje do śmierci.

Działalność prof. Jaczynowskiej, jako muzyka zamyka się całkowicie w jej karjerze wirtuozowskiej i pracy pedagogiczno-muzycznej.

Jako wirtuozka z trudem wywalczyła sobie stanowisko. Wychowywała się i żyła w czasach kiedy każdy odruch polskiej twórczości na jakimkolwiek polu był usilnie tamowany, kiedy sztuka polska zaledwie mogła wegetować pod naporem sił obcych i w opłakanych warunkach politycznych i ekonomicznych naszego kraju. Kto wtedy myślał o muzyce? Tylko ci co rzeczywiście bez niej życia nie rozumieli.

Co charakteryzuje Jaczynowską, jako wirtuozkę? „Duża sprawność techniczna — pisze A. Poliński — poczucie rytmu i stylu oraz krewki temperament artystyczny."

Jako uczenica Rubinsteina i Leszetyckiego posiadała wszechstronnie rozwiniętą technikę, która jednak rodzajem swym najlepiej nadawała się do interpretacji romantyków zwłaszcza Schumanna i Szopena. Utwory tych dwóch kompozytorów znajdowały się też najczęściej w programie recitalów Jaczynowskiej. Schumann najwięcej zdaje się odpowiadał usposobieniu artystki — grywała go też zawsze najchętniej. Sonaty, etiudy symfoniczne, humoreski Kreisleriana, Fantasiestücke i liczne drobniejsze arcydzieła Schumanna były stale w jej repertuarze. O wykonaniu koncertu a moll Schumanna pisał kiedyś [4]) prof. M. M. Biernacki „P. Jaczynowska umiłowała snadź Schumanna niemniej jak Rubinsteina, gra więc go tak, iż jej to zaszczyt przynosi, gdybyśmy jeno brali w rachubę kadencję z I części koncertu, wypieszczone jak marzenie intermezzo, lub wyborne w akcentowaniu i sprężystości pasażowej finale i zrozumienie wogóle ducha genjalnego romantyka — jużby to wytłumaczyło zupełny sukces artystki."

Z innych koncertów Jaczynowska grywała najwięcej Saint Saënsa g moll i c moll, Rubinsteina d moll, Czajkowskiego b moll, a nadewszystko Szopena f moll, z którym występowała ostatni raz w Filharmonji na niecały rok przed śmiercią. Krytyka podnosiła wtedy obok dokładności technicznej ogromną słodycz, miękkość tonu, szczerość i poezję interpretacji.

Recitale Jaczynowskiej odznaczały się zawsze bogatym i różnorodnym programem. Z klasyków figurowali zwykle: Beethoven, Händel, Scarlatti, rzadziej Bach i Mozart. Mało grywała modernistów, chociaż muzyką najnowszą interesowała się bardzo. Kierunek klasyczno-romantyczny jednak odpowiadał jej zdaje się najwięcej, choć Skrjabina, Szymanowskiego, Debussy'ego miała nierzadko w repertuarze.

Naogół pianistka nie występowała tak często publicznie, jak np. Mikołaj Orłow, który w tygodniu daje czasem trzy i więcej recitalów. Nie lubiła rozgłosu i reklamy; ograniczała się do kilku większych występów rocznie. Należała do tych bardzo krytycznych względem siebie natur, które tylko po długim obrachunku ze sobą decydują się na występ publiczny; zresztą pochłaniała ją bardzo praca pedagogiczna, której oddawała się z całem poświęceniem i bezinteresownością.

Jako pedagog Jaczynowska cieszyła się ogromnem i zasłużonem uznaniem. Surowa i wymagająca dla uczniów zdolnych, wyrozumiała dla słabszych, umiała stworzyć w klasie atmosferę poważnej, na gorącem umiłowaniu sztuki opartej pracy. „Chciałabym obudzić w was zamiłowanie do Wielkiej Sztuki" — mówiła często do uczniów. Nie cierpiała dyletantyzmu, ceniła każdy najmniejszy nawet wysiłek ku dobremu. Jej stosunek do uczniów oparty na głębokiem zrozumieniu indywidualności każdego z uczących się — to jedna z głównych cech Jaczynowskiej, jako profesora.

Dawała uczniom gruntowne przygotowanie techniczne; przywiązywała dużą wagę do gam i wprawek (wbrew temu co mówią niektórzy najnowsi pedagodzy fortepianowi np. Egon Petri), zalecała je grać — zwłaszcza przed występem publicznym — w wolnem tempie. Zwracała ogromną uwagę na wyrobienie lewej ręki, która — jak mówiła — najczęściej powoduje omyłki i wadliwość

4) „Echo muzyczne" r. 1899.

brzmienia. Pod względem czysto muzycznej strony interpretacji, uczniowie mieli dużo swobody i możności zupełnie indywidualnego traktowania kompozycji. Frazowanie i dynamikę Jaczynowska oddawała często do dyspozycji ucznia, podkreślając tylko zawsze ważność łuków, zaznaczania oddechów między frazami (podnoszenie ręki przed rozpoczęciem frazy), słabych i mocnych części, kulminacyjnych punktów utworu (te lubiła często brać pianissimo) wyodrębniania ciekawszych przejść modulacyjnych i t. d. Frazowanie radziła opierać na śpiewie, często też, zwłaszcza mniej muzykalnym uczniom kazała grać i nucić jednocześnie. Długo zastanawiała się nad odpowiedniem opalcowaniem utworu, dostosowywując je zawsze do rodzaju ręki ucznia. Niemniejszą zwracała uwagę na właściwą pedalizację. Użycie pedału w akordach synkopowanych, albo na nucie pedałowej (orgelpunkt) było przedmiotem długich dyskusyj i rozważań.

Ogólny kierunek szkoły był Rubinsteinowski. „Duch wielkiego Antoniego Rubinsteina unosi się nad pani klasą" — powiedział kiedyś jeden z profesorów po egzaminie uczniów i uczenic Jaczynowskiej. Pamiętam, że uważała to dla siebie za największą pochwałę.

Dużo znalazłoby się jeszcze mniej lub więcej interesujących szczegółów, dotyczących działalności muzycznej niedawno zmarłej pianistki, którą zresztą jako artystkę i jako profesorkę wszyscy dobrze pamiętamy.

Należała ona do tych rzadkich wyjątkowo wrażliwych i jednolitych organizacji kobiecych, które w sztuce widzą cel i główną wartość życia. Kochała dźwięki, im powierzała swoje radości i smutki. Była wyłącznie pianistką, ale żywo interesowała się i zajmowała ogólnemi zagadnieniami sztuki, literatury i filozofji. Z poezją, zwłaszcza Słowackiego, którego szczególnie lubiła, nie rozstawała się nigdy. W naszych zmaterjalizowanych, prozaicznych naogół czasach, pełnych kłótliwego wrzasku i zaciętej egoistycznej walki o interes osobisty, była wartko płynącem źródłem skupionych, na sztukę skierowanych myśli, szlachetnych i bezinteresownych uczuć, była ogniskiem rozpalającem wiarę w piękno i wzniosłość muzycznych natchnień, siejąc wreszcie urok nieśmiertelnych harmonji Beethovena, Szopena, Schumanna była ideową apostołką głębokiego ukochania muzyki i jej twórców.

Za lat parę historyk nienapisanych jeszcze dziejów polskiej muzyki fortepianowej, wyznaczy Jaczynowskiej właściwe miejsce w rzędzie zasłużonych pianistów polskich — my dziś składamy jej tylko na tem miejscu hołd, jako artystce i profesorce, która niosąc wysoko sztandar umiłowanej sztuki i piękna, zapisała się złotemi zgłoskami w pamięci polskiego wirtuozowstwa.

Dr. Helena Dorabialska.

NA MARGINESIE NOWEJ MUZYKI

ROZMYŚLANIA I UWAGI



spółczesna muzyka, będąca, jak każda sztuka, odzwierciedleniem współczesnej duszy ludzkiej, jest dotąd dla społeczeństwa naszego rzeczą obcą i niezrozumiałą. Wszelkie współczesne twory ducha ludzkiego są dla ogółu z tego powodu obce, ponieważ każdy wielki artysta-twórca wyprzedza daleko swoją epokę. Miast grzęznąć w epigonizmie wielkich koryfeuszów minionych pokoleń, jego dusza twórcza wzbija się ponad dawne zmurszałe kanony estetyczne i szuka piękna w nowych, dotąd ręką ludzką nietkniętych krainach. Bo też każdy wielki artysta jest przedewszystkiem głębokim indywidualistą; nie zadowala się naśladownictwem dawnych mistrzów, lecz wyładowuje swój impuls twórczy niezależnie od wszelkiego doktrynerstwa minionych epok. Jest on jednak właściwie tylko w części wyrazicielem swego pokolenia, bo społeczeństwo, naogół pozbawione jakiegokolwiek rysu indywidualnego, nie umie się otrząsnąć z wpływu, jaki nań wywarło ubiegłe pokolenie. Nieliczne tylko jednostki, idące z duchem czasu, widzą we współczesnych artystach - twórcach wyraziciełi swych ideałów; większość natomiast odnosi się względem nowych prądów artystycznych obojętnie, niekiedy nawet wręcz wrogo. Tę obojętność pod-

syca krytyka, w swej większości nieumiejąca przebyć owego „Rubikonu", dzielącego jej zakorzenione kryterja estetyczne od współczesnych wytworów ducha ludzkiego. Niektórzy tylko działacze na polu krytyki muzycznej starają się z pewną dozą objektywizmu, bez żadnych animozji, sprawiedliwie osądzić nową muzykę. O ile za granicą z każdym rokiem mnożą się dzieła i rozprawy, traktujące o współczesnych prądach muzycznych i ich przedstawicielach, o tyle nasze piśmiennictwo muzyczne, ze wszech miar ubogie, posiada znikomą ilość poważnych dzieł z zakresu krytyki muzycznej. Nie zdobyliśmy się prawie dotąd na naukowe opracowanie dawnych mistrzów i epok, to też bieżąca muzyka tembardziej leży odłogiem. O ile za granicą każdy obywatel ma możność zapoznania się teoretycznego z muzyką w swym ojczystym języku, o tyle społeczeństwo nasze, interesujące się muzyką, zmuszone jest sięgać do dzieł obcych. To też z prawdziwą radością można było powitać nową pracę dr. Leona Popławskiego [1]), w której autor, po raz pierwszy w Polsce, w sposób jasny i przystępny sprecyzował rozwój muzycznych teorji estetycznych oraz scharakteryzował poszczególne kierunki w muzyce. Część teoretyczno-estetyczna, świetna przez swą zwięzłość i treściwość, mało przedstawia materjału dyskusyjnego, bo też autor przedstawił w niej rozwój teorji muzyczno - estetycznych, począwszy od materjalizmu Kanta, a skończywszy na teorjach atonalności ekspresjonistów niemieckich, dał nam więc jakby krótki, treściwy schemat badań nad istotą muzyki, ważny z tego względu, że czytelnik polski może się nareszcie zaznajomić w języku ojczystym z głównemi teorjami muzycznemi.

Książka dr. Popławskiego stanowczo zasługuje na szersze omówienie, zgóry jednak zaznaczam, iż szkic niniejszy bynajmniej nie pretenduje do miana recenzji; dokładną analizę pracy dr. Popławskiego pozostawiam innym, ja natomiast chcę tylko zabrać głos w kwestji bieżącej muzyki, obszernie scharakteryzowanej przez autora.

O ile ściśle teoretyczna część książki została opracowana z naukowym niemal objektywizmem, o tyle, charakteryzując współczesne prądy muzyczne, zabarwił autor swą pracę silną dozą subjektywizmu. Nie robię dr. Popławskiemu z tego żadnego zarzutu; przecie o sztuce bieżącej, o której sądy nie są jeszcze ustalone, nie można pisać studjów historyczno - naukowych, a tylko krytyczne, będące, rzecz zrozumiała, wyrazem indywidualnych poglądów piszącego. Zasadniczą różnicą pomiędzy historykiem sztuki a krytykiem jest to, że historyk staje wobec zagadnienia minionego, o którem sądy są już zazwyczaj ustalone i „murowane", tak że wszelka praca historyczna ma w sobie silny podkład naukowy; krytyk natomiast staje wobec zagadnienia nowego, dotąd naukowo nieopracowanego, tak że ma szerokie pole do wyrażenia swych subjektywnych poglądów, często wręcz impresyjnych. Potoczna muzyka, nie należąca jeszcze do historji, pod względem teoretycznym jeszcze nieuzasadniona, może być tylko przedmiotem badań krytycznych, a nie historycznych; zawsze bowiem w dziedzinie sztuki wpierw powstaje dany kierunek, a bez porównania później zostaje on teoretycznie uzasadniony, to też z tych względów częściowo płynie tak powszechna „niezrozumiałość" współczesnych dzieł sztuki. Sam autor zresztą widzi trudność naukowej oceny współczesnej muzyki, gdy pisze, że „o wartości dzieł my, współcześni, wątpliwy tylko sąd wydać możemy; bezstronnie oceni je przyszłość" (str. 79). Nie uważam jednak za wskazane, aby krytyk nadużywał swojej wolności w uprawianiu metody subjektywizmu; niestety, dr. Popławski zbyt radykalnie (a mojem zdaniem całkiem niesłusznie) rozprawił się z t. zw. *impresjonizmem* muzycznym.

Pierwsze impresje muzyczne słusznie widzi autor w utworach Beethovena i Schuberta; nie zgodzę się natomiast z tem, aby duchowym ojcem impresjonizmu był Schumann. Zdaniem mojem na miano pierwszego impresjonisty muzycznego bezsprzecznie zasługuje genjalny romantyk - fantasta francuski Hektor Berlioz (1803—1869). Już jego młodzieńcza „Symfonja fantastyczna" (1829) zawarła w sobie wszystkie zasadnicze cechy późniejszej szkoły impresjonistów francuskich. Do tego przyczyniło się hołdowanie kierunkowi „programowemu" (którego twórcą również jest Berlioz), tak że symfonje Berlioza w gruncie rzeczy mało mają wspólnego z formą symfonji klasycznej; zato wszelkie uczucia, nastroje duchowe i pejzaże zostały odtworzone z genjalną plastyką. Tak samo i melodja

1) Dr. Leon Popławski: *Torami nowej muzyki*. Lwów, 1925.

obniżyła się w twórczości Berlioza, ustępując miejsca nastrojowi. Dalszym etapem na drodze rozwoju pierwotnego impresjonizmu neoromantyków jest dramat muzyczny Wagnera, a zwłaszcza subtelna chromatyka „Trystana i Izoldy". Sam Wagner w swych pismach teoretycznych żądał nastroju w przeciwieństwie do melodji i jako taki winien się zwać uczniem i następcą Berlioza, tembardziej, że prócz impresyjnej kolorystyki Berlioza, przejął odeń i instrumentację i częściowo technikę kompozycyjną, tworząc z berliozowskiej „idée fixe" swój „leitmotiv".

Właściwy jednak impresjonizm muzyczny bynajmniej nie wyrósł z Wagnera. Sztuka Wagnera, niezwykle zwarta wewnętrznie i pełna posiadająca wszelkie znamiona ociężałości germańskiej, nie mogła odpowiadać powiewnej grze barw i świateł transponowanych muzycznie pejzażów. To też Młoda Francja, właściwa ojczyzna impresjonizmu muzycznego, zwalczając Wagnera, jako reprezentanta niemczyzny w muzyce, zwróciła się do jego wielkiego poprzednika Berlioza, odradzając tem samem muzykę francuską, która w drugiej połowie XIX wieku, pod wpływem wszechwładnej potęgi Wagnera, zatraciła swój charakter narodowy. Impresjonizm francuski, kierunek par excellence narodowy, uległ jednakowoż częściowemu wpływowi muzyki skandynawskiej i rosyjskiej, znacznie wcześniej unarodowionym, przejmując od Griega i „nowatorów" rosyjskich, a zwłaszcza Mussorgskiego i Rimskiego-Korsakowa, wiele zdobyczy na polu egzotyki harmonicznej.

Impresjonizm francuski, którego właściwym twórcą i oficjalnym reprezentantem stał się jeden z najoryginalniejszych kompozytorów współczesnych Claude Debussy (1862—1918), nie znalazł uznania w oczach dr. Popławskiego. Autor wprawdzie przyznaje temu kierunkowi „niezaprzeczone zasługi około wzbogacenia środków wyrazu muzycznego i wyzwolenia z pęt sztucznej logiki formalistycznej" (str. 52), jednakowoż bezapelacyjnie go potępia, przedwcześnie twierdząc, iż kierunek ten „siłą rzeczy musiał przeminąć bez głębszego wrażenia" (str. 52). Wyrok dr. Popławskiego jest o tyle przedwczesny i wręcz niesłuszny, ponieważ impresjonizm muzyczny bynajmniej nie przeminął, a nawet gdyby tak się stało, to już dziś można z całą pewnością stwierdzić, iż kierunek ten wywarł olbrzymi wpływ na wszystkich prawie kompozytorów współczesnych. Śmierć Debussy'ego (1918) nie jest jeszcze śmiercią impresjonizmu. Współczesny impresjonizm francuski nadal pięknie się rozwija, mając w swem gronie tak wybitnych muzyków, jak Maurice Ravel, Paul Dukas i w in. Coprawda ostatniemi czasy przeciwko impresjonizmowi wystąpiła t. zw. „szóstka" („groupe de six") pod wodzą Erika Satie (ur. 1866), zawsze najmłodszego z młodych, ale kompozytorzy ci przedstawiają sobą tylko najmłodsze pokolenie, podczas gdy wszyscy prawie dojrzali muzycy nadal hołdują kierunkowi impresjonistycznemu. Tegoroczny jubileusz Maurice Ravela wyraźnie świadczy o popularności tego mistrza impresjonizmu muzycznego.

Dr. Popławski nietylko że nie docenia impresjonizmu, ale wręcz wykazuje, iż nie potrafił się należycie wczuć w istotę tej muzyki zmiennych nastrojów. Nie chcę twierdzić, jakoby autor odnosił się konserwatywnie do nowszych kierunków muzycznych, bo taki np. ekspresjonizm został sumiennie i z prawdziwem zamiłowaniem opracowany; względem impresjonizmu zajmuje jednak autor stanowisko zimne i nieprzychylne, zarzucając mu, iż zaparł się „istoty muzyki, tkwiącej w melodji jako odwzorowaniu życia uczuciowego" (str. 52). Nie czuję chyba potrzeby dowodzić, że t. zw. melodja, choć stanowi jeden ze składników muzyki, nie jest jednak najważniejszym składnikiem i bynajmniej nie koniecznym. Pogląd ten wielokrotnie wypowiadał zresztą już Wagner. Zasadniczą podstawą muzyki jest rytm, a zatem (jak z tego wynika) wewnętrzna treść muzyczna dzieła, ujęta w karby pewnej rytmiki, czy to jasnej i prostej, czy to kapryśnej i niezdecydowanej (jak u Debussy'ego lub Skrjabina).

Tak samo pewne nieporozumienie wywołać musi twierdzenie autora, iż słuchacz musi „pozostać zimnym" względem muzyki Debussy'ego. Twierdzenie swoje autor opiera na tem, że „niema u Debussy'ego tematów, są tylko drobne motywy i artystyczna igraszka niemi, nie uczucie, ale rozum daje tu impuls twórczy" (str. 50). To potępienie muzyki Debussy'ego odnosi się do i do całej szkoły impresjonistów, podobne bowiem zarzuty stawia autor i drugiemu wielkiemu impresjoniście francuskiemu Ravelowi, uważając, że jego „inwencję cechuje anemja powszechna

u impresjonistów muzycznych", a „bladość i bezpłciowość tematów uniemożliwia mu kontrastowanie w formie symfonicznej (Sonatine I część" (str. 51)[2]). Słuszność ma autor, gdy dostrzega u impresjonistów brak tematów, a tylko drobne motywy, nie ma jednak racji, dowodząc, iż są one wytworem rozumu, a nie uczucia. Muzyka impresjonistyczna, niezwykle nerwowa, postrzępiona, pełna niespodziewanego dreszczu, ma w sobie tyle ciepła i uczucia, że słuchacz, przeciwnie, miast pozostać zimnym (jak chce dr. Popławski), popada w dziwny chorobliwy nastrój psychiczny, wywołany stłumioną kolorystyką tej muzyki i snopem barwnych plam dźwiękowych. Czyż muzyka, tak pełna nieznanego dotąd dreszczu, będącą jedną nieokiełznaną gamą nerwów, może być zimna? Śmiem twierdzić, iż niejeden słuchacz znajdzie w impresjonizmie muzycznym więcej żarliwosci natchnienia, a tem samem i uczucia, niźli w wielu utworach z okresu egzaltacji romantycznej.

Może zbyt obszernie potraktowałem „obronę" impresjonizmu i wniosłem zapewne wiele materjału polemicznego, ale chciałem jeno stwierdzić, że w sprawie tej autor zajął bezwzględnie mylne stanowisko, i może ono uchodzić li tylko za wyraz indywidualnych poglądów autora.

O wiele objektywniej i obszerniej potraktowany został przez dr. Popławskiego drugi wybitny kierunek w muzyce współczesnej, t. zw. *ekspresjonizm*. Słusznie widzi autor zarodki przyszłego ekspresjonizmu w twórczości Ryszarda Straussa (ur. 1864), choć możnaby je dostrzec i w symfonjach starszego odeń Gustawa Mahlera (1860—1911). Symfonje Mahlera powstały jednak na podłożu raczej impresyjnem, bo „programowem", ekspresjonizm zaś, jak wiemy, wyklucza wszelki „program", jako środek, łączący muzykę z innemi sztukami. Wedle zasad ekspresjonistów muzyka winna być sama dla siebie najczystszą abstrakcją, uniezależnioną od wszelkich nastrojów i idei, ma dbać jeno o czystą ekspresję i wyrazistość linji melodyjnej i modulacji rytmicznych. Symfonje Mahlera, z których literacki „program" został skreślony, dają jednak pełne złudzenie muzyki absolutnej, a przez szukanie nowych dróg dla wypowiedzenia się uczuciowego, przez zerwanie z ideałami, przyświecającemi neoromantykom w stylu Wagnera lub Brucknera, muzyka Mahlera pod wielu względami zbliżyła się do późniejszego ekspresjonizmu muzycznego. Jedynie nadużywanie „folkloru" osłabiło czystość jego inwencji twórczej.

Tak samo i Ryszard Strauss, jako kompozytor skrajnie „programowy", znalazł się w kolizji z ekspresjonizmem. Znaczenie jego dla ekspresjonizmu i pokrewieństwo z tym kierunkiem polega na obaleniu dotychczasowych zasad tonalności i wprowadzeniu t. zw. *atonalności*. Coprawda współcześnie ze Straussem zasady dotychczasowej harmonji zburzone zostały przez impresjonistów francuskich, ale impresjonistom bynajmniej nie szło o specyficzną oryginalność i spekulację dźwiękową, to też, mimo jaskrawe dysonanse, nigdy nie wyszli oni poza sferę piękna; szło im tylko o nowe efekty i „dreszcze" dla tem lepszego odtworzenia dysonujących głosów przyrody. Strauss natomiast, który „okazał o wiele więcej sprytu kupieckiego, aniżeli etyki artystycznej" (jak słusznie zauważył dr. Popławski, str. 53), raczej w pogoni za sensacją, niźli z pobudek ściśle artystycznych, zabarwił swą muzykę, w zasadzie djatoniczną, silną dozą „atonalności", posuwając się niekiedy wprost do rażącej kakofonji. Przez zerwanie z dotychczasową harmonją, przez dowolne łączenie ze sobą najrozmaitszych tonacji, przez wprowadzenie do muzyki elementu „brzydoty", uprawnionego do współistnienia dopiero przez obóz ekspresjonistów, stał się Strauss poprzednikiem tego kierunku.

Nim powstał właściwy ekspresjonizm muzyczny, pojawili się prawie współcześnie ze Straussem i inni kompozytorzy, którzy rozwinęli i pogłębili atonalizm Straussa. Z kompozytorów tych na plan pierwszy wybili się: Max Reger (1873 — 1916), jeden z największych polifonistów ostatnich czasów, i Aleksander Skrjabin (1872—1915), genjalny impresjonista rosyjski. Reger, trzymający się form ściśle klasycznych, jest twórcą nowoczesnej polifonji, z prawdziwem mistrzostwem łącząc jaskrawo dysonujące ze sobą motywy. Na tory zupełnej atonalności i anarchji

[2]) Mojem zdaniem tematy Ravela są, przeciwnie, pełne świeżości i blasku rzetelnego natchnienia, a wymieniona część I sonatiny zbudowana jest ściśle podług form i wzorów klasycznych. Obszerną analizę twórczości Ravela podałem w artykułach: „Maurice Ravel" („Rytm" Nr. 16) i „Cechy i elementy twórczości M. Ravela na tle współczesnej epoki" („Wiad. Muz." Nr. 1)

formy wprowadził muzykę Aleksander Skrjabin, dziwnie skrzywdzony przez dr. Popławskiego, który w pracy swej wymienił go tylko, jako jednego z naśladowców Debussy'ego. Skrjabin istotnie przeszedł okres t. zw. „debussyzmu", indywidualność jego była jednak zbyt wielka, aby go nazwać jeno „naśladowcą". Ów „debussyzm" Skrjabina polegał jedynie na pewnym wpływie impresyjnej harmonji Debussy'ego, zresztą pogłębionej i mocno „zatonalizowanej". W gruncie rzeczy był Skrjabin jednym z najbardziej oryginalnych i indywidualnych kompozytorów. Nie zadowalały go żadne dotychczasowe kanony, i owa chęć stworzenia „nowej sztuki", której ostatnim etapem miała być synteza dźwięku i barwy („Prometeusz"), zawiodła go do zupełnej atonalności, do swobodnego operowania dysonansem, uprawnionym do samoistnego bytu i silnie przeważającym nad konsonansem, a przedewszystkiem do t. zw. anarchji formy. Nawet zasadnicza podstawa muzyki, rytmika również została przez Skrjabina zrewolucjonizowana; bo też trudno sobie wyobrazić bardziej skomplikowanego rytmu, wręcz „arytmji", jak w ostatnich jego utworach. Jak z tego krótkiego omówienia widać, Debussy częściowo tylko przyczynił się do wytworzenia przez Skrjabina własnego stylu, a Skrjabin stał się i jako harmonista i jako technik kompozycyjny artystą całkowicie niezależnym i nawskroś oryginalnym.

Mimo swą krańcową „atonalność" pozostał jednak Skrjabin impresjonistą i bynajmniej nie wstąpił na tory ekspresjonizmu muzycznego. Impresjonizm Skrjabina był wynikiem jego bogatej uczuciowości, czerpiącej natchnienie z idealistycznych tendencji filozoficznych. Muzyka nie była dla niego, jak dla ekspresjonistów, czystą abstrakcją, lecz zawierała ona w sobie przedewszystkiem głęboką ideę, którą też starał się muzycznie odtworzyć. W przeciwieństwie do impresjonizmu francuskiego, niema u Skrjabina „ilustracji" obrazów natury, zato czysta idea poetycko-filozoficzna przyobleczona została w szatę dźwiękową. To też motywy jego mniej są postrzępione (prócz jednego może „Prometeusza"), mają zato szeroko rozkołysaną melodję, płynącą wartkim prądem na falach rozprzężonej, nieuchwytnej rytmiki.

(dok. nast.) *Jan Koral.*

HARMONIUM BOSANQUET'A



Dziś, gdy się tyle mówi i pisze o bankructwie stroju temperowanego, o wyczerpaniu się i kresie rozwoju muzyki temperowanej, a jednocześnie o nowych horyzontach otwartych dla muzyki tak zwanej „ćwierćtonowej", o działalności Aloisa Haby, o fortepianach ćwierćtonowych Augusta Förstera, a nawet o ćwierćtonowych instrumentach orkiestrowych, gdy nie brak i piszących systemem ćwierćtonowym [1]) — nie od rzeczy będzie zapoznać czytelnika z uzasadnieniem teoretycznem koncepcji, która praktyczną realizację znalazła już w r. 1875 w instrumencie R. H. M. Bosanquet'a. [2])

[1]) Ryszard H. Stein. Dwa utwory na wiolonczelę i fortepian Op. 26.
Alois Haba. Kwartet smyczkowy Op. 7.
„ „ Kwartet fortepianowy Op. 8 i t. d.

[2]) Archicembalo o 31 klawiszach w jednej oktawie, zbudowany w r. 1560 przez Vicentino, oraz instrument o 19 klawiszach w oktawie zbudowany w r. 1548 przez Zarlino — polegały na odmiennych zasadach.

Wspomniana koncepcja jest dalszym ogniwem łańcucha rozwoju teorji skali diatonicznej, którego główne szczeble stanowił Pythagoras i strój temperowany.

Przypomnijmy sobie, że według Pythagorasa wszystkie interwale europejskiej skali muzycznej utworzone są cyrklem czystych kwint, wyrażających się cyfrowo ułamkiem $\frac{3}{2}$

F — C — G — D — A — E — H

Wynika stąd że sekunda utworzona jest zapomocą dwu kwint i obniżenia ostatniej o oktawę nprz. c—g—d'—d i równa się $\frac{9}{8}$ (t. j. $\frac{3}{2} \cdot \frac{3}{2} \cdot \frac{1}{2}$)

Postępując w ten sposób systematycznie otrzymywano

C	D	E	Fis	Gis	Ais	His
1	$\frac{9}{8}$	$(\frac{9}{8})^2$	$(\frac{9}{8})^3$	$(\frac{9}{8})^4$	$(\frac{9}{8})^5$	$(\frac{9}{8})^6$

System ten wystarczał do końca 16 wieku, gdy w praktyce zadowalano się dwoma bemolami B i Es oraz trzema krzyżykami Fis, Cis, Gis w czasach gdy zamianą H na B transponowano do

poddominanty, gdy innych transpozycyj nie używano i gdy o modulacjach do bardziej oddalonych tonacyj mowy nie było.

Ponieważ $\left(\frac{9}{8}\right)^{6} = 2 \cdot \frac{74}{73}$, zatem His było w systemie tym o $\frac{74}{73}$ wyższe od oktawy C. Podobny stosunek zachodził we wszystkich utemperowanych w następstwie tonach nprz. Gis — As, Cis — Des, Fis — Ges i t. d.

Aby zaradzić złemu postanowiono w instrumentach o gotowych tonach różnice te znihilować, stanowiąc His = C = Deses i dzieląc je równomiernie pomiędzy 12 półtonów oktawy, zachowując jednocześnie różnice w piśmie nutowem.

W ten sposób powstał system stroju temperowanego, panujący do dnia dzisiejszego

C	Cis Des	D	Dis Es	F	.	.	.	H	c
1	$\sqrt[12]{2}$	$\sqrt[12]{2^{2}}$	$\sqrt[12]{2^{3}}$	$\sqrt[12]{2^{4}}$	.	.	.	$\sqrt[12]{2^{11}}$	2

System ten ze względu na swe zalety praktyczne przetrwał do dnia dzisiejszego teoretycznie jednakże jak wiadomo zawiera wiele ujemnych stron. Zrozumiałą przeto stała się dążność muzyki nowoczesnej do podniesienia dwunasto-półtonowej chromatyki do chromatyki bardziej subtelnej.

Ogólnie rozpowszechnionem jest mniemanie, że główną wadą systemu stroju temperowanego jest nieczystość kwint, a zatem i kwart. Mniemanie takie jest błędne. Kwinty w systemie tym nie są wprawdzie idealnie czyste t. j. nie są równe $\frac{3}{2}$, jak być powinno, lecz bardzo nieznacznie tylko od nich się różnią, posiadając wartość $\frac{3}{2} \cdot \frac{885}{886}$, co stanowi dla ucha różnicę prawie że niedostrzegalną. Podobnież kwarty zamiast $\frac{4}{3}$ posiadają wartość $\frac{4}{3} \cdot \frac{886}{885}$.

Bardziej rażącą wadą systemu temperowanego stanowią tercje i seksty w gammach majorowych zbyt wysokie, w minorowych zbyt niskie i to w stopniu znacznie bardziej dla ucha odczuwalnym, lecz i ta nieczystość tercyj i sekst, bądź co bądź bardziej czystych niż pythagorejskie, nie stanowi najważniejszego szkopułu.

Zasadniczą natomiast wadą systemu temperowanego jest to, że tercje i seksty budowane są za pomocą cyrkla kwint (za pomocą czterech czystych kwint nprz. C — E drogą C—G—D—A—E) nie zaś jak być powinno cyrklem tercyj, na co pierwszy zwrócił uwagę Hauptmann, zaznaczając, że tony zbudowane przy pomocy kwint C D E F i t. d. są o kommę pythagorejską t. j. o $\frac{81}{80}$ wyższe od tych samych tonów, zbudowanych za pomocą tercyj i oznaczonych przez niego $\underline{C}$ $\underline{D}$ $\underline{E}$ $\underline{F}$ i t. d.

Po zmodyfikowaniu systemu Hauptmanna przez Helmholtza i wprowadzeniu nowego szeregu tonów, oznaczonych $\overline{C}$ $\overline{D}$ $\overline{E}$ $\overline{F}$ i t. d., o taką ż pythagorejską kommę wyższych od szeregu C D E F i t. d., zaś o dwie kommy od szeregu $\underline{C}$ $\underline{D}$ $\underline{E}$ $\underline{F}$ i t. d. okazało się, że skale majorowa i minorowe, przy pomocy cyrkla kwint i tercyj przedstawiają się jak następuje

Tony gammy majorowej

	F		$\underline{A}$		C		$\underline{E}$		G		$\underline{H}$		D	
$\frac{32}{27}$		$\frac{5}{4}$		$\frac{6}{5}$		$\frac{5}{4}$		$\frac{6}{5}$		$\frac{5}{4}$		$\frac{6}{5}$		$\frac{32}{27}$

Tony gammy minorowej

	F		$\overline{As}$		C		$\overline{Es}$		G		$\underline{H}$		D	
$\frac{32}{27}$		$\frac{6}{5}$		$\frac{5}{4}$		$\frac{6}{5}$		$\frac{5}{4}$		$\frac{5}{4}$		$\frac{6}{5}$		$\frac{32}{27}$

Zgodnie z tem trójdźwięk majorowy należy pisać C—$\underline{E}$—G albo $\overline{C}$—E—$\overline{G}$, trójdźwięk minorowy C—$\overline{Es}$—G albo $\underline{C}$—Es—$\underline{G}$ i t. p.

System ten o tyle tylko jest matematycznie nieścisły, że przyjmuje Ces = $\underline{H}$, gdy w rzeczywistości stosunek Ces do $\underline{H}$ równa się 886 do 887, co stanowi różnicę dzisiejszego stroju kwint temperowanych.

Chcąc zgodnie z tą teorją zbudować skalę prawie że naturalną i pozwalającą na nieograniczone modulowanie bez konieczności uciekania się do zmian enharmonicznych, zaczęto stosować w praktyce podział oktawy na 41 stopni (klawiatura Pawła Janko † 1919 r.), na 36 interwali $\frac{1}{3}$ tonowych (klawiatura Busoniego) wreszcie na 53 równe interwale (Mercator).

W tym ostatnim systemie 31 interwali daje prawie że czystą kwintę, zaś 17 — wielką tercję.

W ten sposób teoretyczna gamma majorowa w podziałkach 53 interwali przedstawia się w sposób następujący

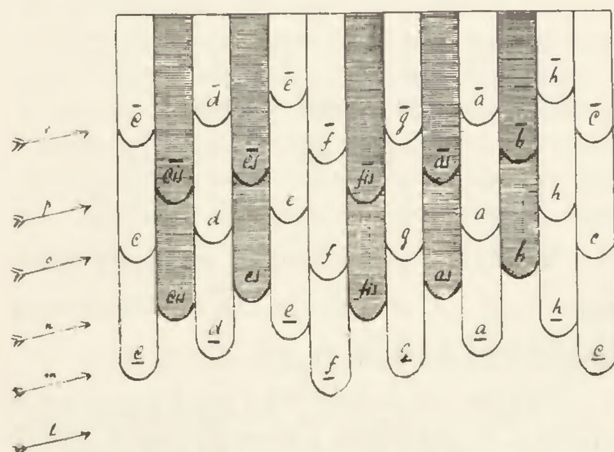
	C	D	$\underline{E}$	F	G	$\underline{A}$	$\underline{H}$	c
	0	9	17	22	31	39	48	53
różnice:	9	8	5	9	8	9	5	

Różnice 9, 8 i 5 odpowiadają wielkiemu, małemu i półtonowi skali naturalnej. Każdy oddzielny stopień skali odpowiada interwałowi $\frac{77}{76}$ jest zatem o minimum większy od kommy $\frac{81}{80}$ t. j. od różnicy pomiędzy wielkim, a małym półtonem[3]).

Chociaż i ta skala (podobnież jak i skala Janko i Busoniego) stanowi teoretycznie znowu przybliżenie, jest jednakże dla ucha już nie do odróżnienia od skali naturalnej.

Na tych to zasadach zbudował swój instrument Bosanquet, klawiatura zaś jest pomysłu amerykańskiego organmistrza H. W. Poole, przejrzyście i symetrycznie w ten sposób ułożona, że palcowanie we wszystkich tonacjach pozostaje jedno i to samo.

Oto szemat klawiatury, widziany z góry.



Przy rozpatrywaniu powyższego rysunku należy jednocześnie uprzytomnić sobie, że poziomy białych klawiszy m, o, r lub l, n i p są jedne od drugich wyższe, podobnież i czarnych n i p lub m i o.

Zaznaczyć należy także, że Bosanquet pisze nie $\underline{c}$ lecz ⟍ c i nie $\bar{c}$ lecz ⟋ c, uważając, że dogodniejsze to jest w druku i używa tych znaków ⟍ i ⟋ zamiast krzyżyków i bemolów w piśmie nutowem.

Gammę C-dur na klawiaturze tej grać należy

c d $\underline{e}$ f g $\underline{a}$ $\underline{h}$ c

lub też

$\bar{c}$ $\bar{d}$ e $\bar{f}$ $\bar{g}$ a h $\bar{c}$

gammę C-moll

c d $\overline{es}$ f g $\overline{as}$ $\underline{h}$ c i t. p.

Pozostawiając na uboczu sprawę pożytku, jaki koncepcja ta w stosunku do starej temperacji muzyce europejskiej przynieść może, niepodobna nie zwrócić uwagi na fakt dość znamienny. Nowa teorja zjawić się mogła dopiero z chwilą wysubtelnienia się słuchu naszego do takiego stopnia, że niedokładności stroju temperowanego stały się zbyt już widoczne i w praktyce niedogodne. I oto po zreformowaniu tej teorji i wprowadzeniu do instrumentów zgodnej z nią klawiatury, bardziej od dotychczasowej skomplikowanej, można obecnie dopiero zdać sobie sprawę z brzmienia starożytnych, zbudowanych systemem 17-stopniowym, ośmiotonowych gamm arabsko-perskich: 1) irak, 2) ifzfahan, 3) büsürg i 4) zirefkend.

Brzmią one:

1) C $\underline{D}$ $\underline{E}$ F G $\underline{A}$ B $\underline{c}$ c
2) C D $\underline{E}$ F $\underline{G}$ $\underline{A}$ B $\underline{c}$ c
3) C D $\underline{E}$ F $\underline{G}$ G A $\underline{H}$ c
4) C $\underline{D}$ Es F $\underline{G}$ As $\underline{A}$ $\underline{H}$ c

Henryk Cylkow.

IFIGENJA W AULIDZIE TRAGEDJA EURYPIDESA

W PIEŚNI I MUZYCE. PROJEKT ILUSTRACJI MUZYCZNEJ



Dramat współczesny jest dramatem samym w sobie, jest dramatem par excellence. Odmienny zupełnie był dramat grecki, gdyż zawierał w sobie następujące czynniki: najpierw dramat w naszem pojmowaniu, t. j. akcję i rozmowę, następnie — część liryczną, która się wyrażała w pieśniach chóru i solowych partjach, dalej—element choreograficzny, nierozłączny z pieśnią, zawierał muzykę, jako akompanjament (zapewne unisonowy) do śpiewu, oraz ilustrację do scen mimicznych, nakoniec zawierał część epiczną, którą stanowiły opowiadania gońców, długie częstokroć, ze wszelkiemi szczegółami.

Chóry zatem były śpiewane i tańczone; u nas zaś, przy wystawianiu tragedyj i komedyj

[3]) Stąd nazwa: klawiatury „komatyczne", instrumenty „komatyczne", orkiestra „komatyczna", uwzględniająca różnice jednej kommy. Nazywanie tej skali „ćwierćtonową" jest zupełnie nieodpowiedniem, odnosić się może bowiem jedynie do 24 stopniowej skali greckiej VI — IV wieku przed Chr., dzielącej każdy z 12 półtonów na 2 ćwierćtony.

greckich, chóry bywają zazwyczaj tylko deklamowane. Tymczasem deklamowanie tego, co powinno być śpiewane, równałoby się zupełnie deklamowaniu opery, co nonsensem chyba nazwacby można. Literatura muzyczna, ilustrująca utwory poezji dramatycznej, jest bardzo bogata: w Niemczech, Francji, we Włoszech, a szczególnie w Anglji. W naszym kraju kompozycje podobne są bardzo mało, albo wcale nie znane.

Tej literaturze chciałbym poświęcić jeden z dalszych artykułów. Dziś pragnę zwrócić uwagę łaskawego czytelnika na jedną z tragedyj Eurypidesa, do której drukowanej muzyki żadna literatura nie posiada. Mam tu na względzie „Ifigenję w Aulidzie" [1]) w tłumaczeniu naszego wielkiego poety współczesnego Jana Kasprowicza. Zaznaczę tu ubocznie, że do rozumienia Eurypidesa wogóle przygotował nas dostatecznie Wyspiański, który nietylko naśladował greckiego poetę, lecz, przejęty jego duchem, sam stwarzał tragedję w jego stylu.

Jakaż jest treść i idea Ifigenji w Aulidzie Eurypidesa i jak tę tragedję muzycznie ilustrować należy?

Okręty greckie, wiozące bohaterów wyprawy trojańskiej pod Troję, zatrzymały się po drodze, około miasta Aulidy. Kompletny brak wiatru uniemożliwia! dalszą podróż. Potrzeba było ofiary z Ifigenji, córki Agamemnona, aby bogini Artemis posłała wiatr pomyślny. Wódz naczelny gotów jest spełnić to okrutne żądanie i zawiadomil listownie żonę Klitajmestrę w Argos, by przysłała córkę Ifigenję do obozu pod pozorem, że ma tu ją poślubić Achilles. Ale uczucie ojcowskie bierze górę nad obowiązkiem względem ojczyzny. Agamemnon oddaje wiernemu słudze drugi list do żony, w którym odwołuje rozkaz pierwotny. List ten przełapuje Menelaos. Tymczasem przyjeżdża do obozu królowa z córką. Na miejscu dopiero Klitajmestra i Ifigenja, a zarazem i Achilles dowiadują się, że byli oszukani. Ifigenja błaga ojca, by ją oszczędził, ale gdy dowiaduje się, iż jej śmierć ma uszczęśliwić całą Grecję, idzie chętnie na ofiarę.

Lecz przyjrzyjmy się, jak się rozwija akcja na podstawie muzyki, chóru i tańca.

Uwertura muzyczna ma przygotować słuchacza i widza do pierwszej sceny i przedstawić tę ciszę,

„że aż mrowie — —
Ni szumu morza, ani ptactwa głosu,
Wiatru ni śladu wśród fal Euriposu".

[1]) Ifigenja w Aulidzie i Ifigenja w Taurydzie Glücka są to opery, które nic wspólnego z tekstem Eurypidesa nie mają.

...„Wszystko jeszcze we śnie spokojnym tonie,
Na murach nawet i straże
Jeszcze nie w ruchu".

Wystąpienie chóru niewiast z Chalcydy po scenie wstępnej prologu, w której Agamemnon wysyła copredzej starego sługę z wspomnianym drugim listem do żony, odwołującym przybycie córki do obozu, — to marsz niewieści, przeplatany solami i pieśniami chóru, tak zwany parodos.

Solo: *„Przychodzę oto w ten czas*
Na sypki Aulidy brzeg,
Przebywszy wąski pas,
Fal Eurypowych ścieg" i t. d.

A chór śpiewa:

„Jak opowiada
Naszych małżonków rada,
Mają te statki się nieść —
Taka powszechna jest wieść —
W całej mnogości swojej
Po mórz topieli do Troi" i t. d.

Albo solo:

„Widziałem dzisiaj ja rozliczne statki —
Niewysłowienie to rzadki
Widok dla oka,
Roskosz głęboka
Na takie patrzeć nawy"

. . . .

A chór: *„Po stronie prawej —*
Flocie swych łodzi
Bóg Mirmidonów przewodzi.
Który pięćdziesiąt naw
Wysyła wpław
Do tej wojny,
A na nich lud zbrojny" i t. d.

Śpiew łączy się z szeregiem figur choreograficznych w tempie marsza wokoło ołtarza, albo wogóle wzniesienia pośrodku orchestry.

Po burzliwej scenie pomiędzy braćmi Agamemnonem i Menelajem, który przyłapał gońca z listem, tylko co wysłanym, i następnie po wieści o przybyciu do obozu Ifigenji z matką Klitajmestrą i braciszkiem Orestesem na ręku, nakoniec — po pogodzeniu się braci, co tak uszlachetnia charakter Menelaja, a podnosi sytuację Agamemnona, który już gotów był cofnąć swe postanowienie przyniesienia córki w ofierze, następuje znowu pieśń chóru (pierwsze stasimon) o sile strzał Erosa.

To pieśń namiętna miłości na tle fletów i piszczałek:

„Albowiem chciały tak losy,
Że Eros, ten bóg złotowłosy,
Dwóch łuków naciąga cięciwy:
Z jednego nam żywot szczęśliwy,
Z drugiego nieszczęście nam spływa".

Takąż formą nacechowany jest taniec przy śpiewie i muzyce.

Następuje opis, jak Helena „żarnem okiem miłości spojrzala" na Parysa, a on „odpowiedział jej wzajem".

Spokojnie nastrojona początkowo pieśń ożywia się bardzo na widok wjeżdżających na scenę na wysokim rydwanie Klitajmestry z Ifigenją i Orestesem:

„O haj! O haj!
Jakież to szczęście wielkie
Dla wielkich zawsze jest pewne".

i dalej...

„Stańmy tu, będziemy gotowe
Wysadzić z wozu królowę,
By nie potknęła się czasem,
Schodząc na ziemię.
Uprzejmie podajmy im ręce.
Niechże się serce dziewczęce
Agamemnona córy,
Tak pięknie przybyłej w nasze te mury,
Nie zlęknie".

Nadzwyczaj miła scena wysiadania z wozu odbywa się na tle cichej muzyki i pantomimy chóru, gdy królowa mówi:

„Ty, dziecko, wyjdź z kolasy, ostrożnie na ziemię
Stawiając delikatną nóżkę. Wy ją swemi
Ramiony podeprzyjcie, by ma córka młoda
Bez szwanku wyszła z wozu".

Następuje do głębi wzruszająca scena powitania męża i ojca, który stara się ukryć zakłopotanie i rozpacz.

„Ach próżne me zabiegi. Na wszystkie się strony
Rozwiała ma nadzieja".

Ta scena wywołuje nową pieśń chóru (stasimon drugie) i odpowiedni taniec, pełny siły Aresa, który

„Pergamu kamienne mury
Otoczy ponury,
Troję rozburzy srodze,
Ciała pogrzebie w pożodze i krwi".

Chór przepowiada zniszczenie Troi.

„Zapłacze frygijska dziewczyna,
Zapłacze żona Pryama.
I ona zapłacze sama
Helena, córka Zeusowa". i t. d.

Akompanjament do tej pieśni silny na tle kontrabasów i fagotów. Mosiężne instrumenty w akompanjamencie jabym pomijał, aby nie zatracać charakteru archaicznego.

Wierny stary sługa, któremu wydarto list drugi, odkrywa matce i córce całą prawdę. Achilles dowiaduje się, że z niego zadrwiono, on „nie tak łatwo gniew poskromi". Nieszczęsna matka, chcąc uratować ulubione dziecię, błaga szlachetnego młodzieńca o pomoc. Ten obiecuje.

„By dziecka nie zabijał, ty go błagaj wprzódy;
Jeżeli się sprzeciwi i daremne trudy,
Przyjdź do mnie..."

Klit. *„Rozkazuj. Niewolnica przed tobą się kładzie".*

Chór z gałązkami w rękach wraz z baletem zapełniają pieśnią i tańcami następujący antrakt muzyczny.

Pierwsza część tego stasimonu radosna. Wesoła muzyka, wesoły taniec.

„Jakież to hymny radosne
Przy wtórze libijskiej lutni![2])
Jak coraz hutniej
Melodje płynęły taneczne
Z strun gęśli
I z owej fujarki czcinowej
Jakże z uciechy się trzęśli
Goście weselnej zabawy...
To zaślubiny Peleja.
I na tych godów cześć
Nie przestawał w krąg się tańca nieść
Ów pięćdziesięciu cór
Nereuszowych chór".

Zmienia się melodja. Już chór w żałośnej pieśni przedstawia, jak żelazo szyję Ifigenji przetnie, jak ludzka popłynie krew.

Straszna jest scena następująca.

Agamemnon przekonywa się, iż zdradzona jego tajemnica. Żona i córka z małym braciszkiem na ręku ostatnich usiłowań używają, aby podziałać na króla. Pierwsza stawia przed oczy całą przeszłość, druga używa oręża pieszczot dziecięcych i czułości, aby powstrzymać zamach zbrodniczy króla.

Chór dzieli troski kobiet:

„Agamemnonie, słuchaj. Nikt snać nie zaprzeczy,
Iż dziecko swe zachować każe rozum człeczy".

Ale król oprzeć się nie może pragnieniom Grecji, by wiódł córkę na śmierć, *„Ażeby Helada*

Swobodę miała, by nie był gotowy
Porywać barbarzyńca greckiej białogłowy".

Tren Ifigenji, melodeklamacja na tle żałośnej muzyki i tańca tragicznego, zakończona dwoma wierszami pieśni współczującego chóru, ten płacz powinien wywrzeć wrażenie ogromne.

Wbiega Achilles, ścigany przez tłum, który domaga się śmierci Ifigenji.

---

[2]) W akompanjamencie ten wtór słychać wyraźnie.

Pod wrażeniem, wszystkiego, co przeżyła, przeistacza się dziewczę. Już chce umrzeć, by ocalić ojczyznę.

„Życie oddam za mą Grecję. Zabijcie byle Troję
Zniszczyć, zburzyć. To uwieczni moją pamięć. To są moje
Zaślubiny, moje dzieci. To ma chwała w każdym czasie,
Grecy mają barbarzyńcom rozkazywać, a im zasię
.....ludom greckim. Ludem wolnym są Grekowie,
Zaś sługami barbarzyńcy"....

Chór wciąż bierze udział w tem, co się dzieje na scenie, i krótkiemi dwuwierszowemi śpiewanemi uwagami łączy się z aktorami.

Achilles pragnie teraz poślubić bohaterkę, w każdym razie ze zbroją w ręku nie dopuści do jej śmierci.

Następuje pożegnanie Ifigenji z matką i braciszkiem, prośba o wyrozumiałość dla ojca; niech matka i siostra nie wdziewają żałoby po niej, nie ścinają włosów z głowy:

„Szczęśliwą jest śmierć moja, dla ojczyzny ginę!

Płacz Ifigenji wraz z chórem daje bogaty temat dla kompozytora. Pieśń przeplatają tańce tragiczne, któremi zabarwiona jest cała ta scena, gdy Ifigenja na śmierć idzie. Jęczą flety, płaczą skrzypce, mrowie przebiega po strunach harf.

Pozostaje na scenie Klitajmestra w otoczeniu chóru. Scena mimiczna. Kobiety aulidzkie starają się pocieszać nieszczęsną matkę, tańczą wokoło niej, wyciągają ku nieszczęsnej matce ręce, wskazują na sławę jej córki, nieśmiertelność jej czynu, chwałę wdzięcznej Grecji; a ta, jak Nioba, jak skała, pozostaje niewzruszona. Z osłupienia obudza ją goniec, który przynosi o córce wieści

„Niezwykłe, istne cuda, że zginąć w zadziwie".

Jego pełna szczegółów i bardzo urozmaicona mowa nie nurzy bynajmniej. To element epicki w tragedji.

Tę mowę przeplata akompanjament orkiestry na wzór muzyki do prefacji lub „Pater noster", praktykowanej w Polsce.

Goniec opowiada o cudzie, jak dziewica znikła gdzieś w przestworze, a zesłana z nieba łania

„Broczyła ołtarz bóstwa strumieniami krwawej posoki".

Chór się cieszy, że królewna żyje i że „bawi w niebie".

Matki jednak nic pocieszyć nie zdoła.

Ogromne ożywienie w obozie. Widać, jak nadymają się żagle u okrętów.

Orkiestra gra ten wiatr, że się tak wyrażę, gra szum fal morskich, gra rozkazy wodzów, bieg i krzątanie się wojska. Dźwięki bojowej muzyki.

Krótkie pożegnanie Agamemnona z żoną.
Chór dziewic:

„Niech bóg, Atrydo, w szczęściu cię zachowa.
Płyń do Frygijskiej ziemi
I z dobyczami świetnemi
Do tej dzierżawy swojej
Powracaj z Troi".

Chór męski powtarza tę pieśń w oddali.

A Klitajmestrę z wzrokiem dzikim kobiety aulidzkie wyprowadzają powoli ze sceny.

Tak się kończy tragedja.

Tak muzycznie jabym inscenizował Ifigenję w Aulidzie. Luźne moje uwagi są zupełnie subjektywne. Ktoś inny mógłby pod tym względem interpretować tragedję zupełnie inaczej.

Stefan Cybulski.

REPERTUAR ORKIESTR WOJSKOWYCH



Poruszyć chcę sprawę, która nietylko powinna interesować fachowców, a więc kapelmistrzów i orkiestrantów, ale też i ogół wojskowych naszych, dla których przecież nie jest rzeczą obojętną, jaką strawę duchową podają nasze orkiestry, a jaką powinniby nas raczyć. Sprawa jest tem więcej aktualną, że tu i ówdzie w prasie spotyka się głosy krytyczne, niezawsze mające rację.

Większość utworów, wykonywanych przez polskie muzyki wojskowe, jest pochodzenia cudzoziemskiego. Wygląda to tak, jakbyśmy nie posiadali rodzimej twórczości. A tymczasem każdy średnio inteligentny człowiek wie, że o ile chodzi o produkcję muzyczną, to nie idziemy na szarym końcu pośród innych narodów.

Tylko, że nasza muzyka nowsza nie nadaje się przeważnie do orkiestr wojskowych. Jest za trudna poprostu, albo jest pisana tak oryginalnie, że się na orkiestrę dętą przefabrykować nie pozwoli. Szopena n. p., którego instrumentem duszy był fortepian, usiłować przerobić na orkiestrę dętą jest czemś tak potwornem, tak zbrodniczem, że poza kilkoma powszechnie znanemi utworami, nikomu nawet do głowy nie przyszło przez transkrypcję orkiestralną wykoszlawiać objawione cuda genjuszu. Tak samo nie wierzę, aby dzieła nowszych polskich kompozytorów, jak Karłowicza, Szymanowskiego, Różyckiego mogły brzmieć dobrze w opracowaniach na dętą orkiestrę.

Drugim powodem, dla którego stosunkowo niewiele grywa się u nas utworów polskich jest brak twórczości oryginalnej na tem polu. Od szeregu lat śledzę ruch muzyczny w wojsku, ale z żalem wyznać muszę, że tak mało poznałem oryginalnych utworów na dętą orkiestrę napisanych przez Polaków, że produkcja ta równa się prawie zeru.

Zapewne, że na zastój w tej dziedzinie naszej pracy złożyły się też różne przyczyny. Jedną z najważniejszych będą rzecz jasna warunki materjalne. Polski kompozytor musi utwór swój wydać albo własnym nakładem, albo sprzedać go za bezcen nakładcy, oczywiście polskiemu i oczywiście łupiącemu co się zowie skórę z klijenta. Ponieważ jednak polski kompozytor zazwyczaj nie ma kilkuset złotych na opłacenie kosztów nakładu, a z drugiej strony nie ma zamiaru za kilkanaście złotych wyzbywać się płodów swego ducha, za które księgarze sowicie się obłowiliby, więc woli nic nie pisać. A sztuka na tem cierpi....

Trzecią przyczyną tych złych stosunków jest jeszcze ciągle ciążący na nas wpływ byłych zaborców. Kapelmistrze nasi, którzy powinni być przecież kapłanami i krzewicielami polskiej muzyki narodowej, wychowali się przeważnie u obcych i przejęli się ich duchem i ich upodobaniami. Nie można się dziwić, jeśli z ochotą propagują te dzieła sztuki, do których nawykli nieraz przez pracę długich, długich lat i jeśli z pewnego rodzaju nieufnością odnoszą się do rzeczy polskich. Musze tu jednak z całą stanowczością stwierdzić na ich obronę, że istotnie wiele z tych polskich utworów, wydanych już teraz, w ostatnich latach nie zasługuje na to, aby je popierać. Są to jak już wspomniałem przeważnie przeróbki dość liche, między któremi z rzadka tylko zaświeci jak perła cenna coś naprawdę wartościowego. Mimo całego pietyzmu dla polskiej sztuki i mimo ukochania wszystkiego, co polskie, nie dziwię się, jeśli starzy rutyniści wolą wziąć na pulpit rzecz pochodzenia cudzoziemskiego, ale dobrą niż utwór polski, ale opracowany źle i niezręcznie, a wydany często niedbale, z wielkiemi błędami.

Osobny rozdział tej historji pełnej utyskiwań zajmują marsze. Sprawa z marszami, tak bardzo niezbędnemi dla wojska, przedstawia się wprost tragicznie. Rozkazy M. S. Wojsk. zakazują grywania marszów z armij zaborczych, wywierają natomiast nacisk, aby grywano marsze polskie. Tych jest naprawdę niewiele.

Tak się dziwnie składa, że prawie nie znamy starych dawnych marszów polskich wojskowych z doby ponapoleońskiej. Nie mogliśmy na tem polu niemal nawiązać z tradycją. Zachowały się jeden czy dwa marsze z epoki Królestwa Polskiego, ale one przecież nie mogą starczyć na wszystkie dzisiejsze potrzeby. Poszedł więc zew po ziemi polskiej, aby nasi kapelmistrze komponowali jaknajwięcej marszów. Miałem ich mnóstwo całe w ręce, słyszałem ich też garsteczkę niemałą. Ale doprawdy, że zbudowany nie byłem. Ileż defilad musiało przy takich marszach sromotnie się nie udać!

W swoim czasie, chcąc przeciwdziałać panoszącej się przeciętności i tandecie, zwrócono się do najlepszych i najbardziej znanych kompozytorów naszych, aby napisali dla wojska marszów dobrych odrobinę. I napisali. Ale tu znów okazało się, że są ludzie, którym łatwiej napisać symfonję, niż dobrego, na dobitnym rytmie opartego marsza. Z grzeczności, z kurtuazji przyjęto hojne dary talentów naszych mistrzów, ale na tem się skończyło. Podług tych ślicznie „robionych", przepięknie instrumentowanych, bogatych polifonicznych arcydziełek żadna armja świata nie mogłaby maszerować. Aby marsza dobrego napisać, musi się być samemu żołnierzem.

Trzeba więc było znów oglądnąć się za marszami dawnemi austrjackiemi, niemieckiemi i rosyjskiemi, doskonałemi do maszerowania, świetnemi pod względem rytmiki, często też niezwykle melodyjnemi. Rozkaz M. S. Wojsk. nie zdołał ich odrazu wyplenić z naszej armji. Wyrugował tylko te, które mogły nam nasuwać bolesne wspomnienia, albo które wręcz obrażały naszą godność. W ich miejsce kazał wstawić do repertuaru marsze polskiego pochodzenia na polskich motywach oparte. Znalazło się między niemi przecież kilka wcale dobrych jak n. p. marsze Lewackiego.

Wiem, że z czasem przybędzie ich sporo, mnóstwo całe i że coraz będą lepsze. Wtedy znikną takie „Schneidig vor", „Olympia", czy „Bój pod Laojanem".

Ale na to wypadnie jeszcze poczekać, podobnie, jak i na to, aby w naszych programach koncertowych przeważały dzieła polskie. Dziś trzeba jeszcze pobłażliwie, patrzeć na tę sprawę i nie potępiać zbyt rychło. A swoją drogą wszyst-

kie siły musimy wytężyć, aby przecież w możliwie najkrótszym czasie dorobić się repertuaru polskiego. A więc przerabiać jaknajwięcej rzeczy polskich, byle mądrze i celowo, przedewszystkiem zas pisać nowe, oryginalne utwory.

Obiło mi się coś o uszy, że M. S. Wojsk. akcję tę poprze w miarę możności materjalnie. Niechże też i społeczeństwo poprze ją moralnie. Przedewszystkiem nasze społeczeństwo wojskowe. Niech dowódcy pułków żądają od kapelmistrzów utworów polskich, niech ich się dopominają oficerowie, to będziemy mieli polski repertuar wojskowy, da Bóg nie gorszy od niemieckiego lub francuskiego. Naturalnie, że nie skażemy na banicję wielkich kompozytorów obcych narodów, ale nie będziemy potrzebowali się wobec nich wstydzić, bo nas będzie stać na to, by w jednym z niemi stawać szeregu. I nie będzie wtedy może takich fatalnych wydarzeń, aby orkiestra polska polskiemu generałowi grała w dzień imienin pod oknem marsza „Hoch Habsburg!", albo żeby w dzień święta narodowego umieszczała w programie uroczystego koncertu utwór operetkowego kompozytora Suppe'go, zaczynający się od sygnału, używanego w kawalerji c. k. armji austrjackiej!

Bogusław Sidorowicz.

KILKA UWAG NA CZASIE



iemal we wszystkich krajach kulturalnych prasa poświęca dużo uwagi sprawom propagandy sztuki ojczysiej i kontroluje zlekka działalność artystów, którzy mogą służyć jej rozpowszechnieniu. We Francji czytamy zwykle pod koniec sezonu muzycznego sprawozdania szczegółowe o wynikach pracy artystów więcej znanych w tym kierunku i zależnie od rezultatów osiągniętych w okresie ostatnim, znajdujemy — pochwały lub zarzuty pod ich adresem. Opinja publiczna interesuje się tam treścią takiego sprawozdania, a dla firm wydawniczych ma ono znaczenie handlowe, gdyż pomaga im w celach reklamowych, na czem *wreszcie korzysta świat kompozytorski*, którego losy są ściśle związane z czynnikami powyżej wymienionymi.

W naszych warunkach gospodarczych zdaje mi się, że tylko za pośrednictwem propagandy intensywnej, trafi się do kieszeni firm wydawniczych, oraz do „konsumentów" muzyki wśród społeczeństwa ogólnego.

Zastosujmy zatem i u nas systemy praktyczne propagandy zachodniej i czuwajmy nad repertuarem artystów-muzyków, zniewalając ich tem samem do popularyzowania w pierwszej linji utworów wartościowych pióra polskiego. Wszak i klasycy muzyczni nie odrazu byli znani na obu półkulach, a cóż dopiero Wagner, szkoły narodowe ubiegłego stulecia, Liszt, Szopen i t. d. i t. d. W dobie współczesnej za przykład mogą służyć dla nas Artur Rubinstein i Paweł Kochański, dzięki którym w Stanach Zjednoczonych imię Karola Szymanowskiego jest już dawno ogólnie znane. Dzieła Szymanowskiego oraz muzykę Ludomira Różyckiego i innych kompozytorów współczesnej Polski wypożycza Bibljoteka Kongresowa w Waszyngtonie ze szczególnym powodzeniem odkad pani ministrowa Wróblewska i niżej podpisana zabrały się do reklamowania, popierania i wykonywania polskiej muzyki współczesnej w salonach i klubach stolicy.

Bardzo ważnym zadaniem dla prasy krajowej byłoby również *odwoływanie się od czasu do czasu, do wydawców* i do publiczności i propagowanie idei wydania muzycznych utworów wartościowych, kwalifikujących się do druku. Wywołaćby to musiało więcej ożywioną życzliwość ze strony firm wydawniczych, niż dotąd i być może nieraz i interwencję czynną mecenasa jakiego. Obecnie Uniwersal Edition wiedeńska i t. p. dzierżawią przywilej wydawania drukiem wielkich dzieł polskich. Czy musi jednak tak pozostać stale?

Godnym zastanowienia jest pod tym względem m. in. spis kompozycyj Zygmunta Stojowskiego, który mi podał autor osobiście, więc go przytaczam poniżej. Stojowski odgrywa bardzo wybitną rolę w amerykańskiem życiu muzycznem i jako pianista i kompozytor ma ogromną sferę działania. Setki uczniów prywatnych rozpowszechnia muzykę Stojowskiego po całych Stanach Zjednoczonych, nie mówiąc o klasach i kursach rozsianych po całej Ameryce, w których Stojowski miewa po

tysiące uczniów dalszych. Liczni wirtuozi znakomici oraz instrument mechaniczny „Ampico" przyczyniają się również do roznoszenia sławy Zygmunta Stojowskiego po świecie. W kraju natomiast dorobek muzyczny tego artysty względnie mało jest znany jeszcze.

W końcu, *do dezyderatów w obronie muzyki polskiej*, należy dzisiaj również uwaga o uświadomieniu ogółu i firm wydawniczych o konieczności zaznajomienia się i wydawania dostojnych pomników *starszej* muzyki polskiej. O żywotności wielu z nich przekonały nas programy wykonywane na koncertach historycznych w Kraju i Zagranicą Przypominam przy tej okazji sonatę na dwoje skrzypiec i organy *Szarzyńskiego*, którą *w harmonizacji mojej* wykonano już z wielkim powodzeniem w Szwajcarji, we Włoszech, w Niemczech, oraz w Paryżu i dawniej jeszcze w Polsce. Sonata Szarzyńskiego wyróżniła się między innemi i na programie oficjalnego Koncertu Polskiego w roku 1919-tym, gdy z okazji podpisania Traktatu Wersalskiego, Henryk Opieński zorganizował ucztę muzyczną z ramienia ówczesnego Ministerstwa Sztuki w paryskiej sali Gaveaux.

Dr. Alicja Simonówna (Waszyngton).

WYKAZ KOMPOZYCYJ ZYGMUNTA STOJOWSKIEGO

Wydane: Op. 1 Deux Pensées musicales na fortep.: Nr. 1 Melodie (przełożona także na skrzypce przez A. Wilhelmy'ego) i Nr. 2 Prelude wyd. *Schott w Londynie)*. Op. 2 Deux Caprices na fort.: Nr. 1 Fileuse i Nr. 2 Toccatina (wyd. *Augener w Londynie*). Op. 3 Concerto na fort. z orkiestrą *(Augener)*. Op. 4 Trois Intermèdes na fort. z orkiestrą *(Schott w Londynie)*. Op. 5 Quatre Morceaux na fort.: Nr. 1 Berceuse, Nr. 2 Scherzo, Nr. 3 Gondoliera i Nr. 4 Mazurka *(Schott)*. Op. 6 Variatione et Fugue na kwartet smyczkowy. Op. 7 „Le Printemps". Kantata na tekst ody Goracego, na chór mieszany z orkiestrą — wykonana była na dworskim koncercie w Pałacu Buckighamskim (wyd. *Novello w Londynie*). Op. 8: Nr. 1 Legende, Nr. 2 Mazurka i Nr. 3 Sérénade na fort. *(Schott w Londynie)*. Op. 9 Suite na flet in E z orkiestrą. Op. 10 Deux Orientales: Nr. 1 Romance i Nr. 2 Caprice (dedykowany i wykonywany przez Józefa Hoffmana) *(Schott)*. Op. 11 Five Songs do słów Adama Asnyka z franc. tekstem S. Bordèse: Nr. 1 „Soir d'été", Nr. 2 „Le seleil emplit la voûte", Nr. 3 „Pourquoi te cueillir", Nr. 4 „Pleure mon âme" i Nr. 5 „Sur la branche l'oiseau" *(Schott)*. Op. 12 Danses Humoresques: Nr. 1 Polonaise, Nr. 2 Valse, Nr. 3 Mazurka, Nr. 4 Cracovienne, Nr. 5 Mazurka i Nr. 6 Cosaque Fantastique (wyd. *Augener w Londynie*). Op. 13 Sonata G-maj, na fort. i skrzypce *(Schott)*. Op. 15: Nr. 1 Reverie, Nr. 2 Intermezzo-Mazurka i Nr. 3 Au soir na fort. *(Schott)*. Op. 16 Deux Caprices na fort. *(Schott)*. Op. 18 Sonata A maj. na fort. i wiolonez. *(Schott)*. Op.19 Cinq Miniatures: Nr. 1 Feuillet d'Album. Nr. 2 Moment Musical, Nr. 3 Arabesque, Nr. 4 Barcarolle i Nr. 5 Mazurka na fort. (wyd. *Heugel w Paryżu*). Op. 20 Romanza na skrzypce z ork. (wyd. *Peters w Lipsku*). Op. 21 Symphonie -D moll na ork. na konkursie im. Paderewskiego wzięła w 1898 r. pierwszą nagrodę *(Peters)*. Op. 22 Concerto C-min na skrzypce z ork. (wyd.*Schmidt w Bostonie*). Op. 23 Symphonie Rhapsody na fort. z ork. *(Peters w Lipsku)*. Op. 24 Polish Idyle: Nr. 1 Solitude, Nr. 2 L'appel des moissoneurs, Nr. 3 Coquette de Village, Nr. 4 Vision de danses i Nr. 5 Souvenirs de fête na fort. (wyd. *Peters*). Op. 25 Romantic Pieces: Nr. 1 Confidence, Nr. 2 En valsant, Nr. 3 Idylle, Nr. 4 Barcarole i Nr. 5 Réveil du Printemps na fort. *(Peters)*. Op. 26 Four Pieces: Nr. 1 Mélodie, Nr. 2 In tempo di Minuetto, Nr. 3 Chant d'Amour i Nr. 4 Theme Cracovien Varié na fort. *(Peters)*. Op. 27 Fantaisie na puzon z fort., napisana dla Konserwatorjum paryskiego w r. 1905 (wyd. *Evette w Paryżu)*. Op. 28 Deux Mazurkas: Nr. 1 Mazurka fantasque i Nr. 2 Mazurka brillante na fort. (wyd. *Schmitt w Bostonie*). Op. 29 Aus Sturm und Stille: Nr. 1 Ballade, Nr. 2 Aufschwung, Nr. 3 Zwielicht, Nr. 4 Capriccio, Nr. 5 Standchen i Nr. 6 Valse-Impromptu na fort. *(Peters)*. Op. 30 Trois Esquisses: Nr. 1 Amouretter de Pierrot, Nr. 2 Autumn Leaves i Nr. 3 By the Brookside na fort. *(Schmidt w Bostonie)*. Op. 31 Concerto na violonczellę z ork. (wyd. *Heugel w Paryżu*). Op. 32 Proloque, Scherzo et Variations na fort. *(Heugel)*. Op. 33 Six Songs do słów K. Tetmajera, tekst franc. M. Chassang: Nr. 1 „Ou va mon rêve?", Nr. 2 „Parle, de grâce!", Nr. 3 „Si tu étais un lac insondeble...", Nr. 4 „Tel un luth sonore...", Nr. 5 Adieu! i Nr. 6 Invocation *(Heugel)*. Op. 35 Trois Etudes de Concert na fort.: Nr. 1 C-maj, Nr. 2 F-maj i Nr. 3 A-min *(Heugel)*. Op. 36 Poème d'été, na fort.: Nr. 1 Dreame, Nr. 2 Rays and Reflections, Nr. 3 Flowerets i Nr. 4 Forest Breezes (wyd. *Schirmer w Nowym Jorku*). Op. 37 Sonata E-maj, Nr. 2, na fort. i skrzypce *(Heugel w Paryżu)*. Op. 38 Fantaisie na fort. *(Heugel)*. Op. 39 Aspirations na fort.: Nr. 1 Vers l'Azur (Prelude), Nr. 2 Vers la tombe (Elégie), Nr. 3 Vers le caprice (Intermezzo), Nr. 4 Vers l'amour (Romance) i Nr. 5 Vers la joie (Rhapsodie) (wyd.*Heugel*). Op. 40 Prayer for Poland (Modlitwa dla Polski) na mieszany chór, orkiestrę i organy do słów Z. Krasińskiego, tekst angielski C. Harris (wyd. *Schirmer w Nowym Jorku*). Op. 41 Intermède Lyrique na fort. *(Heugel)*. Op. 42 Variations et Fugue on an original theme na fort. *(Heugel)*.

Kompozycje Zygmunta Stojowskiego wydane bez zaznaczenia opusu, przez *Schotta w Londynie:* na śpiew do tekstu franc. P. R. Hirsch „A Stella" i „La Flûte Muette", „Chanson de mer" do słów Sully Prudhomme, „Krakowiak" do słów E. Wasilewskiego, tekst franc. S. Bordèse i wydane przez *Heugela w Paryżu:* „Sérénade" do słów A. Asnyka, tekst franc. Cassang i „Euphonies" do słów franc. Viellé-Griffin. Cadenza for Beethoven's 3 rd. Piano - Concerto.

Z bogatego plonu kompozytorskiego Z. Stojowskiego, *zaledwie tylko jedna drobna kompozycja p. t. „Dumka" została wydana w Polsce, lat 25 temu, przez warszawskie „Nowości Muzyczne"*.

Może polskie firmy wydawnicze zechcą nareszcie odrobić dług, ciążący na nich, wobec muzycznej twórczości wybitnego rodaka, który w tece swej ma cały szereg kompozycyj, jeszcze niewydanych, a mianowicie: *„Ballade"* na orkiestrę, *„Scherzo"* na orkiestrę, *„Automne"* na chór do słów *Lamartina*, *„Romance"* na flet i fort., *„Quintette"* smyczkowy i fortepian, *„Concerto"* F-min na fort. z orkiestrą, *„Polish Folksongs settings"*, *„Cadenza for Beethoven's 4 th. Piano - Concerto, „Druga Symfonja"* i in.

POLSKA MUZYKALNOŚĆ A „ŚWIĘTO PIEŚNI"



Jesteśmy niewątpliwie bardzo muzykalnym narodem! Mówi o tem cudowna i bogata nasza twórczość ludowa, mówi polska historja muzyki od XVI w., mówi zastęp uczonych i parę katedr muzykologji w polskich uniwersytetach, mówi wreszcie każdy dzień i każda godzina święcona pieśnią w życiu wieśniaka i ciągłe pobrzękiwanie i pogwizdywanie czegoś przez mieszczucha. To „coś" nas jednak niepokoi: jest rozdrażniająco-wesołe, jest podniecająco-sentymentalne, ale... nie jest n a s z e. Polską muzykę popularną skażono. Niszczyły ją internacjonalizujące nas rytmy zaborców, operetka, muzyczka kawiarniana i kinowa, wreszcie wojenne pomieszanie pojęć muzycznych. A przy tem nasza charakterystyczna narodowa beztroska: „jakoś to będzie z tą n a s z ą muzyką powszechną", zaśpiewano i zajęto się czem innem.

I dlatego pierwsze wspaniałe święto 3 maja w Warszawie w r. 1916 dało niemcom dość powodów do drwin na temat naszej nieznajomości hymnów narodowych (śpiewaliśmy bowiem wówczas na wezbranych nabożnym entuzjazmem ulicach „Boże coś Polskę" na nutę „Z dymem pożarów" i odwrotnie), dlatego wizyty polskiego nauczycielstwa w r. 1922 i 1923 w Bułgarji i Jugosławji dyskretnie milczały, gdy gospodarze witali je wspaniałym śpiewem, dlatego w s z y s t k i e tegoroczne pielgrzymki do Rzymu kompromitowały się w kaplicy Sykstyńskiej i w prywatnej papieskiej okropnym śpiewem wobec przykładnych chórów niemieckich i innych, dlatego każdorazowe dzisiejsze wykonanie przez przypadkowy chór patrjotycznej „Roty", tego e n e r g i c z n e g o protestu, tej wielkiej przysięgi brzmi jak zawodzenie (by nie rzec w y c i e) galerników!... a obok tego doskonale, z właściwym zacięciem śpiewa każde stróżątko „O, Bajadero", każda pensjonarka „Titino", każdy gimnazista „Markito", każdy żołnierz „Wołgo, Wołgo", każdy rzemieślnik i robotnik „Peruwjankę". A więc jesteśmy muzykalni, musimy śpiewać: czyż tylko piosenkę obcą? — Może nie, ale obcą ciągle słyszymy głośną i pewną siebie, a własna brzmi nieśmiało; najczęściej jeszcze spotykamy ją w szkole powszechnej. Skoro się więc tam skryła, trzeba ją tam hodować i stamtąd, w dobrej formie, wydobyć na jaw! W tym kierunku pracuje właśnie owo „Święto Pieśni", które niepotrzebnie tyle ludzi zdenerwowało!

Ministerjalny program nauczania śpiewu w szkole powszechnej jest dziełem bardzo udatnem: jeśli szkolnictwo zdobędzie rychło dość ludzi przygotowanych do wykonania go, to młoda Polska będzie nietylko znakomicie czytać nuty głosem — obecnie jesteśmy w stadjum sylabizacji — ale będzie jeszcze umuzykalniona narodowo. Program ten karmiąc, obok wszechstronnego umuzykalnienia, młodego Polaka przez lat siedm twórczością wyłącznie swojską, wleje w jego żyły takie pierwiastki muzyczne, które oddalą go od „Bajader", „Titin", „Markit" i „Ciotek", a każą odczuć wyższość sztuki własnej. Oto jeden z celów tego programu, a jeden z jego przejawów to „Święto Pieśni".

Skupia ono, raz w rok, dzieci szkolne w ogromne chóry, których programem są tradycyjne pieśni religijne i narodowe, utwory ludowe, piosenki Moniuszki i Noskowskiego. Rzeczy te, przygotowane wedle jednego dobrego źródła, dają młodzieży dobre teksty i melodje, które z czasem przejdą w ogół, wywołując wielką satysfakcję płynącą z pięknego śpiewu gromady, tworzą zachętę do śpiewu w chórze, która przetrwa lata szkolne, budzą tak u nas rzadkie poczucie jedności i łączności masy, bodaj w pieśni!

Działanie „Święta Pieśni", zapoczątkowanego przed rokiem w Warszawie, rozszerzono w b. r. na kilkadziesiąt miast i wsi Rzeczypospolitej. Dobre jego skutki nie długo dały na siebie czekać: oto z południowo-wschodnich powiatów Polski dochodzą wieści, że lud poruszony pięknym patrjotycznym śpiewem swej dziatwy oświadcza się za szkołą polską tam, gdzie spodziewano się deklaracji na rzecz ruskiej, oto znów strony północno-zachodnie gotują na Pomorzu dzieciom z kilkunastu wsi zgromadzonym w Grębocinie, entuzjastyczne przyjęcie, oto, wreszcie głos nauczycielstwa śpiewu zgromadzonego w „Związku nauczycieli śpiewu i muzyki" w Krakowie żąda od Ministerstwa W. R. i O. P. urzędowej publikacji

muzyki i tekstów hymnów narodowych dla szkoły. i urzędowej kontroli nad ich wyuczeniem we wszystkich szkołach. Jak na pierwsze dwa lata istnienia „Święta Pieśni” plon to wcale obfity.

I dlatego nie dziwię się, że w czerwcu r. 1924 powitał w 6 numerze „Rytmu” prof. Kazuro pierwsze „Święto Pieśni” następującemi słowy: „Nareszcie Warszawa doczekała się tych dobrych czasów, że Inspektorat szkolny, powodowany zrozumieniem sprawy kultury muzycznej zorganizował „Święto Pieśni” wśród młodzieży szkół powszechnych. Taki czyn posłużyć może za przykład dla całego kraju, o nim prasa powinnaby rozgłosić po całej Rzeczypospolitej”.

Julja Baranowska-Borowa.

MUZYKA W KINOTEATRACH

Godnem podziwu jest fakt, że w umieszczanych w prasie codziennej krytykach o kinoteatrach, ani jednem słowem nie wspomina się o muzyce. Ilustracja muzyczna, jako taka, jest czynnikiem realnym, uzupełniającym nastrój. Swym brzmieniem i rodzajem wytwarza w orjentacji słuchowej wspólność z każdym momentem przemijających scen i sytuacji. Stanowi w ten sposób czynnik, nadający całości danego obrazu nerw i życie, a zatem jest nieodłączną i równoznaczną częścią duchową obrazu, odzwierciadlającą głęboko treść utworu, nadającą całości przez swój współudział właściwe tło stronie literackiej danego obrazu.

Kino-teatry, ściągając olbrzymią większość publiczności teatralnej i pamiętając o przypadającej na nie roli czynnika ukształcającego, powinny kierować się myślą zrozumienia i wypełnienia swego społecznego etycznego obowiązku i dać obecnym takie produkcje muzyczne, które umiarem muzycznym byłyby czynnikiem w rozwoju kultury muzycznej w masach, wzbudzały zamiłowanie i kształciły poczucie słuchaczy.

Jakie stanowisko zajęli w tej ważnej sprawie właściciele kin?

Za wyjątkiem kilku przedsiębiorstw, wyzyskują na swą korzyść małe umuzykalnienie przeciętnej publiczności, gwoli większych zysków, angażują do zespołów muzyków początkujących, lub też amatorów. Fałsze rozbrzmiewają niczem kocia muzyka. Nikt się o to nie martwi. Nie można zrozumieć, z jakiej przyczyny kino-teatry mają mieć taki fatalny przywilej bezkrytycyzmu. Trzeba nareszcie temu złemu zapobiedz. Należy zrozumieć, że muzyka w swym wykonaniu wywierać winna wrażenie dodatnie, wpływ muzyki winien odegrać rolę czynnika uświadamiającego, co w znaczeniu społecznem mogłoby się przyczynić do zmiany w nastrojach i upodobaniach jednostek, do spędzania wolnych chwil od pracy na właściwe rozrywki duchowe, przynoszące w rezultacie pożądane skutki wpływu muzyki na rozwój kultury wogóle. W tym celu należy bezwłocznie, ażeby czynniki zainteresowane w społecznym zrozumieniu zadań publicznych, rozwinęły swą działalność w kierunku uzdrowienia tego stanu na pożytek społeczeństwa.

Jan Cichocki.

UWAGI O ROZWOJU ŚPIEWU ZBIOROWEGO U OBCYCH

Z POWODU UDZIAŁU WARSZAWSKIEJ „HARFY” W MIĘDZYNARODOWYCH TURNIEJACH ŚPIEWACZYCH W HOLANDJI W LATACH 1923 i 1925



W czerwcu r. b. odbył się w Haarlemie międzynarodowy konkurs śpiewaczy, jeden z perjodycznych w Holandji, zorganizowany przez tamtejsze stowarzyszenie śpiew. p. n. „Polyhymnia” z okazji 25-ciolecia jego istnienia.

Leży właśnie przed nami szczegółowo i obszernie opracowany program konkursu haarlemskiego.

Jest to dokument, jak dla nas i naszych stosunków pieśniarskich, nader pouczający, świadczy bowiem wymownie do jak wysokiego rozwoju można doprowadzić kulturę śpiewu zbiorowego i jak się ją rozpowszechnia wśród najszerszych warstw narodu, dzięki świadomej celu i dobrze zorganizowanej pracy w wytkniętym kierunku. Jest to zjawisko tem znamienniejsze, że tak wysoki stopień rozwoju w pieśniarstwie osiągnął naród, w którego umysłowości i psychice dominują, zdawałoby się, pierwiastki natury praktycznej, merkantylnej, nie sprzyjającej rozwojowi pierwiastków czysto duchowych i idealnych, jakich wyrazem jest bezspornie muzyka i śpiew.

Konkurs tegoroczny, trwający od 6 do 28 czerwca, zgromadził w murach Haarlemu ogółem 101 chórów różnych narodowości (z przewagą holenderskich), rozklasyfikowanych w 5 kategorjach, odpowiednio do poziomu artystycznego każdego chóru. Owe 5 kategorji tworzą dwie zasadnicze grupy: niższa i wyższa. Na gru-



„HARFA" NA ESTRADZIE W HAARLEMIE

pę niższą składają się trzy kategorje: chóry 3-ciorzędne, jeszcze nie nagradzane wogóle lub nie nagradzane pierwszą nagrodą w tej kategorji, następnie chóry 2-gorzędne i 1-orzędne. Do grupy wyższej należą zespoły o b. wysokim poziomie, a więc chóry wybitne — „division d'exellente" i chóry znakomite — „division d' honneur". Jedynie otrzymanie I nagrody w danej kategorji daje chórowi prawo automatycznego przejścia do następnej wyższej kategorji.

W liczbie wspomnianych 101 chórów stawały zespoły męskie, żeńskie, mięszane i, co najcharakterystyczniejsze dla Holandji, aż 11 wyłącznie holenderskich zespołów dziecięcych, co stanowi 10% ogółu chórów, uczestniczących w konkursie.

Niektóre z zespołów dziecięcych liczą po kilkaset uczestników, jak nprz. chór „Zanglust" w Amsterdamie, w składzie 500 dzieci, lub zespół dziecięcy stowarzyszenia śpiew. „Zang en Vriendschap" w Amsterdamie, liczący 300 dzieci. Gdy się jednak zważy, że w szkołach holenderskich nauka czytania nut i śpiewu zbiorowego należą do przedmiotów obowiązujących, przytoczone wysokie cyfry przestają dziwić.

Do chórów holenderskich należą ludzie ze wszystkich warstw społecznych, z bardzo znacznym odsetkiem przedstawicieli klasy robotniczej, co jest objawem naturalnym w tak demokratycznem, pomimo monarchistycznej formy rządu, społeczeństwie, jak holenderskie.

Ogólny poziom artystyczny chórów tamtejszych, o ile chodzi o technikę wykonawczą, jest bardzo wysoki, gorzej natomiast przedstawiają się one pod względem głosowym w porównaniu z chórami innych narodowości. Jest to wszakże winą nizinnego wilgotnego klimatu Holandji, który matuje głosy, odbierając im metaliczność brzmienia.

Przyrodzona ta, acz niepomyślna dla śpiewaków, cecha klimatu nie stanowi przeszkody i nie zniechęca holenderskich organizacji śpiewaczych do wytężonej pracy nad wyszkoleniem swych zespołów, lecz przeciwnie, daje do niej tem silniejszą podnietę i bodziec.

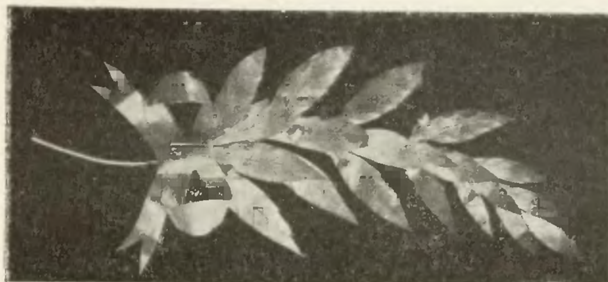
W tegorocznym konkursie w Haarlemie brała udział z polskich chórów tylko warszawska „Harfa" pod dyrekcją W. Lachmana w kategorji chórów najwyższej („hoogste cere Afdeeling" = „division d' honneur"), osiągając III nagrodę. Jest to bardzo duży, bo aż o dwie kategorje, skok „Harfy" wzwyż, bowiem na konkursie amsterdamskim w 1923 r. chór ten otrzymał I nagrodę w kategorji chórów pierwszorzędnych.

Tak zaszczytny wynik, zdobyty przez jedyny z konkurujących polski chór, wobec przyznania przez „jury" I i II nagród w najwyższej kategorji chorom krajowym (I nagr. — chór „Voci et amicitiae" z Amsterdamu, II nagr. — chór „Caecilia" z Haarlemu), stawia „Harfę" na pierwszem miejscu wśród wszystkich, biorących udział w konkursie chórów pozaholenderskich.

Ciekawe są opinje prasy holenderskiej w porównawczej ocenie śpiewu „Harfy", opinje, będące nawet w sprzeczności z wyrokiem sądu konkursowego.

Dla charakterystyki przytoczymy dwie z nich w tłomaczeniu.

„Haarlem's Dagblad" w Nr. 331 z dn. 29.VI. 25 r. pisze: *„Tow. Śpiew. „Harfa", z Warszawy, pierwsze wystąpiło na podjum i przyjęte zostało długo trwającą burzą oklasków. Wszyscy śpiewacy ubrani we fraki, co, niestety, nie jest przyjęte u nas na występach publicznych. Stwierdzić należy, że chór ten w liczbie 50 osób, przedstawił się wspaniale; posiada głosy czyste o nadzwyczajnej sile, brzmieniu metalicznem i o wibracji tak subtelnej, że śpiewem swym wzbudza zachwyt. Zadany utwór konkursowy „Gloria in excelsis Deo" kompoz. Otto de Nobla, „Harfa" odśpiewała od początku do końca bez zarzutu, w pełnej tonacji, w nastroju prawdziwie religijnym, czego nie dokonał żaden z chórów, biorących*

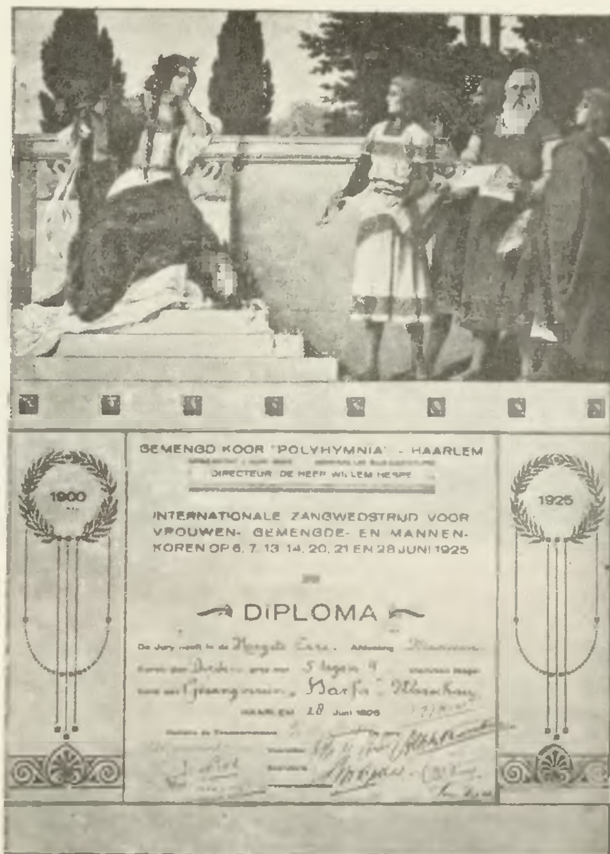


udział w konkursie. Naszem zdaniem, podział nagród winien być następujący: I nagr. — Polacy, II — „Caecilia", III — „voci et amicitiae" jako słuszniejszy; ostatni winni być pierwszymi".

Amsterdamski „De Telegraf" z dn. 30.VI.25 pisze, co następuje: *„Wierzyć się nie chce, by tak mały chór, jak „Harfa" z Warszawy, liczący tylko 50 osób, posiadał tak wspaniałe i silne głosy o pełnej wartości muzycznej. Śpiewem swym wprowadziła „Harfa" słuchaczy w tak entuzjazm, że długo trzeba było czekać zanim był koniec oklaskom. Utwór zadany wykonała „Harfa" z prawdziwem zrozumieniem śpiewu religijnego. Głosy, zwłaszcza, tenorow, brzmiały, jak głosy śpiewaków operowych. Wogóle śpiew „Harfy" zaliczyć należy do pierwszorzędnych. Dyrekcja W. Lachmana była najtrafniejszą co do zrozumienia wartości i stylu utworu religijnego. Talent muzyczny Lachmana wspaniale odzwierciedla się w odśpiewanej przez „Harfę" pieśni jego kompozycji p. t. „Dwie dole". Utwór ten, jako typowo polski, o pięknem wykończeniu, brzmiał zgodnie z treścią słów, już to jako „surmy zbrojne", już to jak łagodna muzyka pól i lasów".*

Udział „Harfy" w tegorocznym konkursie w Haarlemie, stanowi drugi już w okresie dwuletnim występ tego chóru rdzennie polskiego na arenie międzynarodowej, uwieńczony, jak i poprzedni w 1923 r. w Amsterdamie, wybitnym sukcesem.

Jeżeli chodzi o propagandę muzyki polskiej i polskiego śpiewu zagranicą, to w tym kierunku „Harfa" pod przewodem Lachmana zaszczytnie i skutecznie wywiązała się ze swego obowiązku społecznego, rzucając w szeroki świat piękno polskiej pieśni w doskonałem polskiem wykonaniu. Nasuwa się jednak pytanie, czy poczynania propagandystyczne najlepszego bodaj w dobie obecnej polskiego chóru, za które, ile że wieńczy je powodzenie, należy mu się szczere uznanie, spotkały się z odpowiednią



oceną i poparciem moralnem i materjalnem właściwych czynników państwowych i społecznych wzorem zagranicy, gdzie propaganda kulturalno-oświatowa, jak zresztą i każda inna, zdążająca ku podniesieniu prestige'u i znaczenia państwa, czy narodu wśród innych państw i narodów, korzysta w szerokiej mierze z poparcia, pomocy i wszelkich ułatwień, udzielanych przez państwo i społeczeństwo; dowodem choćby wydrukowany w programie konkursu spis władz, instytucji i osób prywatnych, z królową holenderską na czele, które ofiarowały do dyspozycji komitetu konkursowego wszystkie medale i cenne przedmioty, przeznaczone na nagrody dla odznaczonych chórów. A u nas?

W. R.

ARTYSTYCZNE WYNIKI PRACY KONSERWATORJUM WARSZAWSKIEGO



Państwowe Konserwatorjum Muzyczne w Warszawie jest najwyższą uczelnią muzyczną w Polsce. Ze zrozumiałem więc zaciekawieniem śledzi świat muzyczny jego działalność, która najlepiej odzwierciedla się w produkcjach publicznych wychowanków. Sposobność wysłuchania takowych nadarza się obecnie dość często, dzięki wprowadzeniu bardzo szczęśliwych w pomyśle koncertów uczniowskich, dostępnych dla szerokiej publiczności, w których udział biorą zespoły oraz uczniowie kursów wyższych. Największą jednak uwagęześrodkowuje na sobie doroczny popis, połączony z zamknięciem roku szkolnego. W roku bieżącym prócz właściwego popisu, zorganizowało Konserwatorjum własnemi siłami przedstawienie Weberowskiego „Wolnego Strzelca" w Operze.

Przedstawienie pod dyrekcją prof. Zygmunta Singera, wyreżyserowane przez prof. Marcelego Sowilskiego, osiągnęło sukces zupełny. Świetnie wywiązały się z za-

dania i orkiestra przygotowawcza i chóry. Z pośród solistów na plan pierwszy wysunęły się wykonawczynie ról kobiecych: Agaty — p. Ruszczewska Anna i Anusi — p. Szyfmanówna Sabina (obie uzyskały dyplomy). P. Ruszczewska (ucz. prof. E. Heintzego), posiada głos o bardzo pięknej barwie i dobre warunki sceniczne, p. Szyfmanówna (kl. prof. Trąmpczyńskiej) — głos ładny, dużą kulturę śpiewaczą i temperament aktorski. Z wykonawców ról męskich wyróżnić należy p. Czekotowskiego (Kaspar).



Sabina Szyfmanówna



Anna Zarzycka

Na popisie w Filharmonji słyszeliśmy orkiestrę starszą, oraz część uczniów, ktorzy uzyskali w r. b. dyplomy. Orkiestra starsza sprawila w porównaniu z przygotowawczą, słyszaną w „Wolnym Strzelcu", pewne rozczarowanie. Jeśli chodzi o solistów, to slabo przedstawiły się plony pracy w klasach fortepianu: widoczny, w porównaniu do roku poprzedniego, brak talentów. Na wyróżnienie zasłużył p. Przemysław Drzewiecki (ucz. prof. Zb. Drzewieckiego — odznaczenie), choć niesforne zachowanie się czekającej na koniec popisu publiczności kinematograficznej, uniemożliwiało publiczności słuchanie, a zapewne i grającemu potrzebne skupienie. Skrzypków usłyszeliśmy czterech: p. Anna Zarzycka (kl. prof. Jarzębskiego), Tadeusz Ochlewski (kl. prof. Barcewicza) i Tomasz Jaworski (kl. prof. Waclawa Kochanskiego) wywiązali się ze swych zadań doskonale. P. Helena Zarzycka grala nieodpowiedni dla siebie Koncert Brahmsa.



Tadeusz Ochlewski



Tomasz Jaworski

PP. Ruszczewska i Szyfmanówna wystąpiły i tym razem, wykonując z powodzeniem: arję Beethovena „Ah! perfido!" i Mozarta — Koncertową.



Jan Maklakiewicz

Smutnym niewątpliwie objawem był brak występów i tem samem brak kończących uczniów w klasach instrumentów dętych (rok poprzedni był pod tym względem szczęśliwszym).



Szymon Lachs

Bardzo natomiast pocieszającym był wynik pracy w klasie kompozycji prof. Statkowskiego. Ukończyło ją czterech uczniów: Helena Dorabialska, Szymon Lachs, Jan Maklakiewicz i Piotr Perkowski (uzyskał nagr. im. Izabelli Krystall). Na popisie słyszeliśmy tylko utwór tego ostatniego — Symfonję. Szkoda, że danem nam było usłyszeć tylko I część tego interesującego dzieła, zupełnie dobrze wykonanego pod dyrekcją autora przez orkiestrę, chóry i solistów-śpiewaków. O talencie Perkowskiego wiedzieliśmy zresztą już przedtem na podstawie wykonywanych: Koncertu i miniatur fortepianowych oraz pieśni (ut) japońskich.

Z dzieł Maklakiewicza słyszeliśmy na koncercie uczniowskim w r. ostatnim wartościowy poemat symfoniczny p. t. „Fragment liryczny", a przedtem nastrojowe Pieśni z towarz. ork. i Warjacje Symfon. na temat własny. Szymon Lachs jest autorem doskonale napisanego poematu symfon. p. t. „Farys".

Klasę dyrygowania (dyr. Melcer), ukończył Teodor Zalewski, który na popisie sprawnie towarzyszył do koncertu skrzypcowego Czajkowskiego.

Pierwszą część popisu stanowiła część oficjalna, na którą złożyły się: dokładne sprawozdanie Rady Pe-



Helena Zarzycka

dagogicznej i sprawozdanie Zarządu Bratniej Pomocy. Jak z tego ostatniego dowiedzieliśmy się, rok ubiegły w dziejach sympatycznej instytucji był niefortunnym,



Piotr Perkowski

gdyż szereg prac, zapoczątkowanych w roku poprzednim, musiał być zaniechany wobec nie zawsze przychylnego stanowiska Dyrekcji.

L. M.

Lwów, który w czasach swojej stołeczności okazywał wielką ruchliwość na polu kultury muzycznej — dzisiaj w wolnej Polsce, chociaż wiele z swych blasków utracił na korzyść stolicy Rzeczypospolitej—mimo ogólnie ciężkiego położenia ekonomicznego stara się wszelkiemi siłami nie pozostawać w tyle —lecz nadążyć coraz bardziej wzmagającemu się pędowi życia muzycznego w Polsce. Nie mając stałej orkiestry symfonicznej — ani też zespołu kameralnego — nie można mówić o wydatności i intensywności pracy na polu kultury muzycznej. Zadowalać musimy się tem — co mamy, zdani w zupełności na orkiestrę Teatru Wielkiego, która jednak wielu zadaniom podołać nie jest w stanie. Występujący artysta, przeważnie zagraniczny, nie troszczy się tem, że mybyśmy jednak życzyć sobie mogli wykonania dzieł kompozytorów polskich. Ten stan musi się zmienić — tak samo musi się zmienić i repertuar operowy. Wstyd — by ten biedny kompozytor polski musiał wiecznie na coś czekać, a tymczasem środki swoje szafujemy na dziką Salome, to znowu na tkliwą i nudną królowę wschodu.

Nie! tak być nie może! Na ścieżaj wrota sceny i estrady niech się otworzą! niech polskość się rozśpiewa — rozdźwięczy! niech się odnajdzie w fali polskiej muzyki! Tam wykuć musimy swoje oblicze! Potrafili to zrobić Francuzi, Niemcy, Rosjanie — musimy i my tego dokonać! Mocarstwowemu stanowisku Polski odpowiedzieć musi mocarstwo ducha naszego i naszej kultury. *Polska scena i estrada — dla polskiego twórcy — dla polskiej muzyki!* Hasło to coraz szersze zatacza kręgi, coraz głębiej wnika w społeczeństwo, czego dowodem ostatni ruch samozachowawczy naszych kompozytorów i krytyków w Warszawie. *Tego bronić i my lwowianie będziemy wszelkiemi siłami.* Kwestja jasno musi być postawiona. Polskości i od sceny, i od estrady żądać będziemy z całą siłą. Jakto! — czy pozwolimy, by wśród nas — 30-miljonowego narodu — wielka sztuka polska ginęła, by talenty nasze marniały?!

Opera lwowska w przeciągu długiego czasu — dała zaledwie premiery dwóch oper polskich. Rok temu — piękną i wartościową operę M. Sołtysa „Panie Kochanku" — ostatnio zaś operę L. Różyckiego „Casanova".

Wielki talent Różyckiego wypowiada się szeroko— śmiało. Największą jego zaletą jest bezpośredniość i prawdziwość wyrazu. Z natury swej jest Różycki par excellence melodystą-harmonikiem. Nie znaczy to wcale, by polifonja w ogóle była mu obcą. Używa jej on — nie w celach matematycznych — lub w celu pokazania swojej umiejętności (niejednokrotnie kunsztowne sploty polifoniczne zakrywają u niejednego właściwy brak inwencji twórczej) — lecz jako środka pomocniczego dla wydobycia odpowiedniego wyrazu. Tematy — czy melodje jego są tak silne — żywiołowe — głębokie w treści i oświetleniu harmonicznem, że piramidy polifoniczne, zbudowane na nich, kto wie czy nie przyczyniłyby się do zamazania rysunku i barwy — przy równoczesnem zawaleniu treści balastem kontrapunktycznym. Piszę tu o tem dlatego — że właśnie z powodu „Casanovy" różnorodne w Polsce pojawiły się zdania. Zresztą każdy wielki talent — ma w swem wypowiedzeniu się coś tak charakterystycznego — że mniej więcej obojętnie przejść do porządku nad tem się nie da. Jest to właśnie istota wielkiego talentu, która porusza i niejako dotyka osobiście głębiny danej jednostki. Jest tą ożywczą siłą, która w wielu wypadkach burzy wewnętrzny porządek zapatrywania się na rzecz.

Czy „Casanova" trąci — że się tak wyrażę — operetką? (i takie zdania usłyszeć można) — nie! Jest to czystej krwi opera buffo. Jest to ten złoty środek, który mieści w sobie całą gamę stanów psychicznych człowieka — od najweselszych — do prawdziwie tragicznych. Ani nad jednym — ani nad drugim nie filozofuje— kwestji nie roztrząsa. Ani jednemu — ani drugiemu pierwszeństwa nie daje. Jest to rodzaj opery może najkonkretniej ujmujący istotę życia. Różycki wybornie przepłynął tę Scyllę i Charybdę — jaką jest granica między dur-moll życiowem — a chwilowym, pijanym życia epizodem — operetką.

Dwie wielkie zalety posiada ta opera: wyborne, żywe w akcji — pięknym stylem pisane libretto i świetną— pełną głębokiej poezji — pełną miłosnego żaru i wreszcie pysznego, nieraz dosadnego humoru muzykę. Odurzający — zmysłowy czar wschodu i nieba południowego — płynie ku słuchaczowi z fal melodji — z morza orkiestry o barwach miękich — pastelowych. To znowu smętek naszej jesieni — atmosfera dworu Wielkiego Mecenasa sztuki „Króla Stasia" silnie do nas przemawia przemiłym wdziękiem, czystą poezją menuetta — czy „air antique" (akt II odsł. 1), czy dramatyczną arją Branickiego (akt II, odsł. 2).

Sceny tej opery — to szeregi pieśni — jak bukiet barwny i wonny — złotą nicią związany — lekkim, jak z mgły woalem osnuty. Od początku do końca — muzyka i akcja silnie przykuwają uwagę słuchacza. I nie wiem — czy może być coś prostszego i trafniejszego w pomyśle zakończenia opery — gdy w epilogu sławny Casanova — kończąc swój pamiętnik, raz jeszcze wraca do swego ulubionego wspomnienia — do Caton — pada martwy; w orkiestrze odpowiednik — jedno silne szarpnięcie struny harfowej, zamyka całe to barwne, bujne, oszalałe radością życie. Pomysł, zdaniem mojem, niezwykły — a jednak tak bardzo prawdziwy...

Wspaniała szata opery — mistrzowskie dekoracje Wincentego Drabika — wyborna reżyserja p. Lewickiego — doskonały zespół naszej opery i pełne smaku, elegancji i werwy prowadzenie całości przez świetnego kapelmistrza p. Zunę — przyczyniły się do wielkiego sukcesu „Casanovy". Opera ta wstępnym bojem zdobyła sobie naszą publiczność — i dla swoich wielkich wartości i piękna — długo napewno z afisza nie zejdzie.

Tadeusz Majerski.

DEDYKACJA PIERWSZEJ OPERY POLSKIEJ.

W przedstawieniu jubileuszowem Teatru Narodowego, o czem donosiliśmy w Nr. 3 „Wiadomości Muzycznych", grana była m. in. także uwertura z „Nędzy uszczęśliwionej" — Macieja Kamieńskiego, pierwszej opery polskiej, której premjera odbyła się w r. 1784. Egzemplarz tej opery, znajdujący się w archiwum Opery warszawskiej, mieliśmy sposobność oglądać. Uchodzi on za egzemplarz oryginalny. Jednakże wiele względów przemawia przeciwko takiemu twierdzeniu. Jest to prawdopodobnie odpis egzemplarza dedykacyjnego do króla Stanisława Augusta i z tego powodu zapewne najwierniejszą, może nawet ręką kompozytora wygotowaną kopją partytury oryginalnej. Ciekawy bardzo tekst dedykacji podajemy in extenso:

Do Najjaśniejszego Króla Jego MCI Stanisława Augusta Pana Moiego Miłościwego. Panowanie WKMCI oprócz poprawienia Rządu, oprócz wskrzeszenia Nauk, y wprowadzenia różnych kunsztów do kraju, będzie w kronikach Narodowych naypierwszą Epochą otworzenie Teatru Polskiego. Zachęcone protekcyą WKMCI dowcipy Poddanych, dokazały tego, że Teatrum Polskie co do komedyi, z nayprzednieyszemi w Europie równać się poczęło. Nie dostawało mu jeszcze oper y Muzyki. JMCKsiądz Franciszek Bohomolec, jako pierwszy w Polsce komedye oryginalne pisać zaczął, tak też naypierwszy wydał operetkę pod tytułem „Nędza uszczęśliwiona" — Doświadczając sił moich przydałem do niey muzykę. Powodzenia oney tak były pomyślne, a co nayweiększa dla mnie y WKMCI approbacyą pozyskałem. Chcąc tedy godną zostawić pamiątkę tak oświadczoney mi w tym Łaski WKMCI jako y przysługi mojej naypierwszey Narodowi uczynioney odważyłem się tęż samą operetkę, z jak naywiększą pokorą ofiarować WKMCI y mnie Samego nayłaskawszey oddać Protekcyi Waszey Królewskey Mości Pana Mego Miłościwego wierny Poddany y nayniższy Podnożek Maciey Kamięski.

BUDOWA POMNIKA SZOPENA.

Jak wiadomo, cały model pomnika Szopena, według projektu Wacława Szymanowskiego, znajduje się już w Paryżu, celem dokonania tam odlewu.

Prace architektoniczne i budowlane, związane z pomnikiem, prowadzi nadal prof. Oskar Sosnowski.

Komitet budowy pomnika po ostatecznem ukształtowaniu przedstawia się, jak następuje: prezes — b. premjer, prof. Antoni Ponikowski; wiceprezesi — J. E. ks. biskup Stanisław Gall; prezes rady miejskiej, sen. Ignacy Baliński; prezydent m. st. Warszawy, inż. Władysław Jabłoński; dyrektor depart. sztuki, Jan Skotnicki, adw. Tadeusz Niedzielski i jenerał Aleksander Osiński, skarbnik — sędzia Fr. Karpiński, zast. skarbnika — dyr. St. Solański, tudzież członkowie komitetu pp.: Józefowa hr. Potocka, b. minister arch. Jan Heurich, inż. Fran. Lilpop, b. minister Fr. Pułaski, Ant. Stamirowski, arch. Zygmunt Słomiński, Józef Śliwiński, prezes Antoni Wieniawski i Tomasz Kujawski.

ZNIŻKA CEN BILETÓW W OPERZE WARSZAWSKIEJ.

Z uwagi na uciążliwą procedurę nabywania przez publiczność biletów ulgowych oraz pragnąc uniknąć nadużyć przekupniów — dyrekcja teatrów postanowiła skasować bilety ulgowe do teatrów miejskich i jednocześnie, celem udostępnienia teatru szerokim warstwom społeczeństwa, obniżyła o 15 proc. ceny biletów teatralnych, wprowadzając nowe cenniki od d. 1 września r. b.

Przy zmienionych obecnie cenach najdroższe krzesło w teatrze Wielkim kosztować ma 13 zł. i 10 zł. (po poł.), najtańsze 7 i 5 zł., najtańsze miejsce na galerji 1,50 zł. W odpowiednim stosunku zniżone są również bilety do lóż.

Zniżone ceny dają w kompletach gotówkowych w teatrze Wielkim 8.535 zł.

EMERYCI TEATRALNI.

Stowarzyszenie emerytów teatrów miejskich zwróciło się do dyrekcji teatrów z prośbą o wypłacenie im zasiłku w wysokości jednomiesięcznych poborów, a to z uwagi na wyjątkowo ciężkie warunki materjalne emerytów i niewprowadzenie dotychczas nowego statutu o zabezpieczeniu emerytalnem.

Podanie emerytów teatralnych rozważał magistrat na ostatniem swem posiedzeniu i polecił dyrekcji teatrów wypłacić wspomniany zasiłek.

INSTYTUT MUZYKI LITURGICZNEJ DLA KOBIET.

Z dniem 1-go października w instytucie muzyki dla kobiet rozpoczną się wykłady. Program obejmować będzie przedmioty: śpiew gregorjański, kontrapunkt, liturgję, grę organową i historję muzyki kościelnej.

Kurs nauk w instytucie trwa rok. Wykłady odbywają się w godzinach popołudniowych.

Kierownikiem instytutu jest ks. prof. H. Nowacki. Zapisy na instytut przyjmuje i bliższych informacji udziela sekretarjat Towarzystwa miłośników muzyki liturgicznej (Miodowa 17, m. 12), w godzinach od 6-tej do 7-ej, codziennie.

POLSKIE STOWARZYSZENIE MUZYKÓW PEDAGOGÓW.

W niedzielę dn. 20 września r. b. o godz. 11 rano w lokalu Warszawskiego Tow. Muzycznego (ul. Sienkiewicza 8) odbędzie się, w drugim terminie, zebranie ogólne członków Polskiego Stowarzyszenia Muzyków Pedagogów z następującym porządkiem dziennym:

1) Sprawozdanie z ostatniego zebrania ogólnego.
2) Wybory do Zarządu i Komisji Rewizyjnej.
3) Wolne wnioski.

Z TEKI NASZYCH KOMPOZYTORÓW.

Jak się dowiadujemy, Apolinary Szeluta świeżo ukończył *Mszę ku czci Opatrzności Boskiej* (H-dur) na dwa głosy z tow. organów, której „Benedictus" szczególnie się wyróżnia.

Dzieło już jest w przygotowaniu i w czasie najbliższym będzie wykonane w Katedrze Św. Jana w Warszawie.

Kompozytor, p. Henryk Cylkow, przedstawił Dyrekcji Opery Warszawskiej swe dzieło p. t. „*Tukaj*", Ballada w 3-ch odsłonach, słowa A. Mickiewicza i A. E. Odyńca.

SZKOŁA ŚPIEWU LUDOMIRA I STEFANJI RÓŻYCKIEJ.

Dowiadujemy się, że w niedługim czasie ukaże się nakładem firmy Gebethnera i Wolffa, wspólnie opracowana — przez p. Stefanję Różycką teoretycznie vocalnie, a przez p. Ludomira Różyckiego muzycznie, nowa szkoła śpiewu. Dzieło wzbudza ogromne zainteresowanie, nietylko ze względu na znane nazwisko znakomitego kompozytora i jego małżonki, która na polu pedagogiczno-wokalnym znaną jest, jako autorka broszury „Znaczenie oddechu w śpiewie", ale, że będzie to pierwsza praca z tej dziedziny, ujęta w sposób nowoczesny, omawiająca nowe zdobycze w dziedzinie nauki śpiewu.

DWA ODCZYTY.

Dnia 16 i 17 paźdz. b. r., w lokalu Z. N. S. P. (Marszałkowska 123), o godz. 7½ wiecz., odbędą się dwa ilustrowane przezroczami odczyty - autoreferaty K. Zatorowskiego n. t. „Poglądowość w nauce solfeggia"

P. Julja Baranowska-Borowa, autorka artykułu „Polska muzykalność a „Święto Pieśni" prosi nas o zaznaczenie, że w tych dniach pomieściła w krakowskiem czasopiśmie „Melodje" Nr. 1 (dodatek do N-ru 54 „Muzyki i Śpiewu") obszerny artykuł o „Święcie Pieśni", uwzględniając w nim różne opinje wyrażone o tej sprawie między innemi i głos prof. Kazury z 1 N-ru „Wiadomości Muzycznych" p. t. „Chore ambicje".

W SPRAWIE KONSERWATORJUM MUZYCZNEGO W TORUNIU.

Z Torunia piszą nam:

W czasie, gdy wszystkie wysiłki nasze powinny być skierowane w kierunku zakładania jak największej ilości uczelni polskich i popierania już istniejących, dowiadujemy się, że magistrat m. Torunia pragnie usunąć z lokalu, należącego do miasta, jedyną w Toruniu i na Pomorzu większą szkołę muzyczną — „Konserwatorjum Pom. Tow. Muzycz.". Zdziwiło nas to tembardziej, że po odczytaniu w „Słowie Pomorskiem" sprawozdania z działalności Tow. Muz. i sprawozdania o popisie szkoły, widzimy, iż rozwój tej instytucji szybko i normalnie postępuje naprzód.

Jeszcze dziwniejszem atoli jest to, że magistrat, proponując szkole wzamian lokal dwa razy mniejszy, nie waha się łożyć znacznych kosztów celem przerobienia lokalu dotychczas przez szkołę zajmowanego, na mieszkanie prywatne, w którem, jak się dowiadujemy, pragnie umieścić jednego ze swych urzędników. Wobec stwierdzonego faktu, że otrzymanie mieszkania w Toruniu choćby o 7 pokojach nie należy do trudności, niezrozumiale jest postępowanie magistratu miasta Torunia, który z taką skwapliwością odsuwa od siebie wszelkie kłopoty poszukiwania mieszkania i tak prosto rozstrzyga tę sprawę, usuwając szkołę, posiadającą obecnie ponad 100 uczni i lokując na jej miejsce swego urzędnika w 9 obszernych salach i pokojach. Godnym zastanowienia jest również fakt, że dzieje się to w stosunku do instytucji, która cieszy się uznaniem i poparciem p. Wojewody pomorskiego i dzięki któremu obiecane ma obecnie subsydjum z Ministerstwa W. R. i O. P. Czemże więc należy sobie tłomaczyć taką rozbieżność poglądów Województwa i Magistratu na istotę i znaczenie tej szkoły?

OTWARCIE OPERY POMORSKIEJ.

W dniu 15 września r. b. nastąpi otwarcie pierwszego sezonu opery pomorskiej, która dawać będzie kolejno swe przedstawienia w Toruniu, Bydgoszczy i Grudziądzu.

Kierownictwo opery objął dyrektor p. Karol Benda i kapelmistrz p. Bojanowski z Poznania.

Na gościnne występy udało się dyrekcji zaangażować znaną śpiewaczkę scen zagranicznych, p. Halinę Czarlińską, która wystąpi w świetnej swej kreacji Carmeny.

Sezon operowy rozpocznie się w Toruniu operą Moniuszki „Halka".

Kiedy we Lwowie i Poznaniu rady miejskie debatowały nad zamknięciem dotychczasowych swych oper— Pomorze przygotowywało przy pomocy wojewody pomorskiego Wachowiaka, otwarcie nowej placówki artystycznej „opery pomorskiej".

Z OSTATNICH WIADOMOŚCI.



JAN DWORAKOWSKI

Jak się dowiadujemy, koncertmistrz Filharmonji warsz., p. Jan Dworakowski, został powołany przez Radę Pedagogiczną Konserwatorjum w Warszawie, na stanowisko profesora gry skrzypcowej.

Dn. 22 sierpnia, w dziedzicznych Chomęciskach, w ziemi Lubelskiej, zmarł ś. p. Karol Namysłowski, jeden z najgorliwszych propagatorów polskiej muzyki ludowej.

W następnym numerze „W. M." podamy obszerne wspomnienie i szczegółowy życiorys zmarłego.

ZAROBKOWE WYSTĘPY ORKIESTR WOJSKOWYCH


W celu uregulowania sprawy zarobkowego grywania orkiestr wojskowych do czasu wydania właściwego regulaminu, p. minister w Dz. R. Nr. 27.25 wydał następujące rozporządzenie:

1. Orkiestry wojskowe, zasadniczo dęte, mogą przedewszystkiem obejmować takie placówki zarobkowe, gdzie gra się na wolnem powietrzu. Należą tu zatem: zdrojowiska, miejsca klimatyczne, place, na których odbywają się wszelkiego rodzaju igrzyska sportowe, zawody, turnieje gimnastyczne, wyścigi, matche i t. p., następnie ogrody publiczne, parki i ślizgawki, wreszcie ogrody przy pierwszorzędnych restauracjach i cukierniach, jak np.: Rekierta w Warszawie, Sołacz w Poznaniu, park Kilińskiego we Lwowie i t. d.

2. Zezwalam wojskowym orkiestrom dętym lub smyczkowym na grywanie do tańca na balach, urządzanych przez poważne towarzystwa, instytucje społeczne lub wysoko postawione osoby, jednakże tylko pod warunkiem, że bale te będą urządzane za zaproszeniami.

3. Zezwalam na występy orkiestr wojskowych w teatrach, oraz pierwszorzędnych kinematografach i cyrkach, jedynie w tych wypadkach, w których zatargi z miejscowemi organizacjami związku zaw. muzyków będą zasadniczo wykluczone.

4. W zasadzie, nie są pożądane występy orkiestr wojskowych w lokalach zamkniętych, jak np. w restauracjach i kawiarniach. Lokale te powinny być pozostawione do dyspozycji przedewszystkiem orkiestrom cywilnym. Zezwalam jednakże na obejmowanie także i tych placówek przez orkiestry wojskowe (dęte lub smyczkowe, zależnie od okoliczności), o ile warunki lokalne są tego rodzaju, iż nie zachodzi możliwość zatargu konkurencyjnego z orkiestrami i zespołami cywilnemi i pod warunkiem, że lokale te posiadają wyrobioną reputację jako pierwszorzędne, oraz, że w danych lokalach orkiestra tak może być umieszczona, aby bezpośredni kontakt z publicznością był niemożliwy. Na występy orkiestr wojskowych w takich lokalach może udzielić zezwolenia jedynie komendant garnizonu, przyczem komendanci garnizonów mają obowiązek jaknajdokładniejszego badania warunków gry, oraz jaknajściślejszego wykonywania kontroli w danych placówkach zarobkowych.

5. Bezwarunkowo zakazuję występów orkiestr wojskowych w miejscach i lokalach, w których mógłby zostać narażony na szwank mundur żołnierza polskiego, a więc: we wszelkiego rodzaju kabaretach, barach, dancingach, podrzędnych kawiarniach lub restauracjach, ogródkach, następnie na balach kostjumowych, redutach i maskaradach, na zabawach tanecznych, na które prawo wstępu nie jest ograniczone zaproszeniami lub też na które oficerowie nie mają wstępu, na weselach i innych uroczystościach rodzinnych, wreszcie na pogrzebach osób cywilnych, o ile w wyjątkowych wypadkach rozkazy komendantów garnizonów nie wyznaczają wyraźnie udziału orkiestry wojskowej, np. przy pogrzebach wielkich mężów lub szczególnie zasłużonych obywateli kraju.

6. Zakazuję występów małych zespołów orkiestralnych. składających się z kilku ludzi. Najniższym dopuszczalnym kompletem orkiestry wojskowej może być zespół 12-tu grających. Mniejszych zespołów bezwarunkowo zakazuję udzielać, nawet gdyby chodziło o grę dla przysposobienia wojskowego, mniejsze bowiem zespoły obniżają autorytet orkiestr wojskowych.

Również stanowczo zakazuję występów salonowych z fortepianem. Zespoły takie mogą grywać jedynie w kasynach oficerskich i podoficerskich.

7. W celu usunięcia konkurencji między orkiestrami wojskowemi a cywilnemi, należącemi do związku zaw. muzyków, oraz celem załagodzenia ewentualnych sporów, mogących powstać na tle ekonomicznego współzawodnictwa, należy ustalić wspólny cennik, uwzględniający warunki danej miejscowości. Opracowaniem cennika ma się zająć komisja, w której skład wejdzie komendant garnizonu, jako przewodniczący, oraz przedstawiciele miejscowego związku zaw. muzyków i zainteresowani kapelmistrze wojskowi. W zasadzie, ceny ustanowione dla orkiestr wojskowych. nie mogą być niższe od cen związku muzyków danej miejscowości, a d-cy dopilnują, aby ustalony cennik był ściśle przestrzegany. W razie, gdyby okazało się, że związek muzyków dla celów konkurencyjnych gra po cenach niższych, niż ustalone przez wspólny cennik, d-cy garnizonów winni wejść ze związkiem w porozumienie celem usunięcia nadużyć, niezależnie zaś od tego meldować o danym fakcie drogą służbową do Dep. I. M. S. Wojsk.

Prócz tego należy ustalić cennik o 50 proc. niższy dla towarzystw przysposobienia wojskowego, towarzystw dobroczynnych, jak Czerwony i Biały Krzyż, oraz dla instytucyj wojskowych i państwowych, przyczem, rozumie się, własny oddział nie wchodzi w rachubę.

Niezależnie od tego pozostawiam d-com prawo udzielania orkiestr bezpłatnie według uznania, przyczem zwracam uwagę na konieczność przestrzegania rozkazu ogłoszonego w Dz. Rozk. Nr. 8.24 poz. 108.

8. Wszelkie zatargi lub spory ze związkiem muzyków należy załatwiać bezzwłocznie za pośrednictwem komendanta garnizonu, przy współudziale reprezentantów związku. W wypadkach szczególnie drażliwych, zwłaszcza, gdyby w grę wchodziły względy polityczne, należy zaprosić także przedstawiciela władzy administracyjnej, np. starostę.

Zakazuję orkiestrom wojskowym obejmowania placówek zarobkowych w wypadkach, jeżeli istnieje zatarg między związkiem a przedsiębiorstwem, zatrudniającem orkiestrę cywilną. W celu zapobieżenia mylnej interpretacji pojęcia zatargu zwracam uwagę, iż umowy zawierane przez muzyków cywilnych z przedsiębiorcami, winny być zatwierdzone przez związek. O ile przedsiębiorca taką umowę samowolnie złamie, powstaje zatarg, wobec którego orkiestrom wojskowym nie wolno angażować się.

Natomiast mogą orkiestry wojskowe obejmować placówki zarobkowe, zajęte przez orkiestry cywilne, o ile muzycy cywilni sami zerwą umowę przez strajk, nadmierne żądanie cen, albo niezastosowanie się do któregoś z warunków, które w obustronnej umowie dokładnie powinny być uwzględnione i przestrzegane, np. w sprawie urlopów, wypowiedzenia miejsca i t. p. Gdyby w razie podobnego zatargu właściciel przedsiębiorstwa zwrócił się do którejś z orkiestr wojskowych o objęcie placówki, rozstrzyga komendant garnizonu, czy dana orkiestra może się zaangażować, zbadawszy wprzód dokładnie przebieg i motywy zatargu.

9. Zakazuję surowo grywania poszczególnym muzykom z orkiestr wojskowych w zawodowych orkiestrach cywilnych, np. w teatrach, kinach, kawiarniach i t. p. Zarazem zakazuję też angażowania orkiestrantów cywilnych do orkiestr wojskowych z racji jakichś specjalnych wystąpień orkiestry. Winnych przekroczenia tego rozkazu pociągną d-cy O. K. do surowej odpowiedzialności.

Natomiast zgadzam się na współudział orkiestrantów wojskowych w amatorskich zespołach symfonicznych.

10. Ubieganie się o placówki zarobkowe pozostawione jest wolnej konkurencji. Polecam jednakże na początek sezonu, najlepiej już w miesiącach lutym i marcu porozumiewać się co do podziału placówek zarobkowych ze związkiem zaw. muzyków cyw. w celu uniknięcia późniejszych, ewentualnych tarć.

11. Sprawę kontraktowania orkiestr wojskowych do zakładów kąpielowych, miejsc klimatycznych i uzdrowisk na czas sezonu powierzam Departamentowi I. M. S. Wojsk. Tem samem zakazuję orkiestrom wojskowym zawieranie bezpośrednio kontraktów z dyrekcjami tych zakładów. Dep. I. M. S. Wojsk. porozumie się w tym celu z właściwemi dyrekcjami i wyznaczać będzie orkiestry kolejno, uwzględniając z jednej strony, o ile możności, słuszne życzenia dyrekcji, z drugiej — wartość i poziom poszczególnych orkiestr i biorąc pod uwagę przedewszystkiem te DOK., na których terenie właściwe zakłady znajdują się. Wyznaczenie orkiestr powinno być uzgodnione ze stanowiskiem zainteresowanych d-ców O. K.

12. Zakazuję bezwarunkowo występów całych orkiestr lub poszczególnych ich członków w ubraniach cywilnych.

Redaktor: EDWARD WROCKI

Wydawca: Warszawski Związek Muzyków.